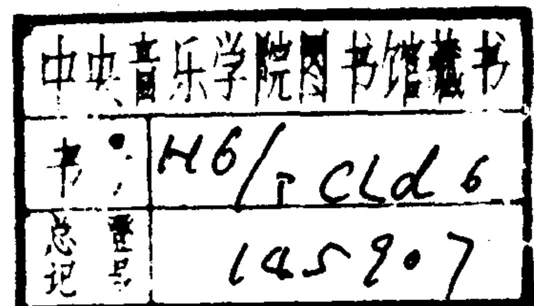

中央音乐学院图书馆藏书
书号：H6/I Cld 6
总登记号：145907

目　录

小提琴家

中提琴家

大提琴家

低音提琴家

弦乐器制作家

萨尔瓦多·阿卡尔多

(Salvatore Accardo)

萨尔瓦多·阿卡尔多1941年9月26日生于意大利的都灵。在他三岁的时候，父亲就开始教他小提琴。他父亲是个业余小提琴爱好者。阿卡尔多六岁起在那不勒斯的圣彼得罗与马耶拉音乐学院跟安布罗西奥(Luigi d'Ambrosio)学习十年。以后几年，又在锡耶纳的基吉亚纳专科学校向埃奈斯库的学生阿斯特鲁克(Yvonne Astruc)以及内森·米尔斯坦(Nathan Milstein)学习。阿卡尔多于十三岁举行首次独奏音乐会，十五岁在日内瓦国际比赛中获一等奖，两年以后，十七岁的阿卡尔多又在帕格尼尼比赛中获得第一名。

阿卡尔多的演奏曲目包括巴赫以前到伯格(Berg)以后的作品，他录制的唱片包括巴赫的全部无伴奏奏鸣曲与组曲和所有重要的小提琴协奏曲。他是第一位把帕格尼尼全部六首协奏曲灌成唱片的小提琴家，他录制的帕格尼尼大量其它作品的范围从24首随想曲直到目前还很少为人所知的《庄严伤感的奏鸣曲》(*Meastosa Sonata Sentimentale*)。阿卡尔多还是一位巴洛克

音乐与古典室内乐演奏家；他作为独奏小提琴家与意大利室内乐队录制的唱片也是很多的。1970年，他在那不勒斯创办了卡莫拉音乐节，每年两次在那里指导，并同主要的器乐家们一起演奏室内乐。

阿卡尔多曾到欧洲、美洲、南非和远东举行独奏会，或与乐队合作演出。目前已列入计划的合作团体包括：伦敦、皇家和柏林爱乐乐团，新爱乐乐团，巴黎管弦乐队，伦敦交响乐团，还有英国、意大利、荷兰和苏格兰室内乐队；同他合作的指挥家包括马泽尔（Maazel）、阿巴多（Abbado）、马蒂（Muti）、坦斯台特（Tennstedt）、阿鲁诺维奇（Ahronovich）等著名的艺术大师。目前他正在为希尔默出版公司编订帕格尼尼的全部协奏曲。

阿卡尔多在基吉亚纳专科学校、鲁道夫·塞金主办的马尔博罗音乐节和西德的弗赖堡举办大课。他用的乐器包括"前属赖芬伯格"的斯特拉地，这把制作于1717或1718年的斯特地瓦利小提琴有时也被人称作"火鸟"；一把1733年的瓜乃利·德尔·吉苏和1742年的蒙塔尼亚纳。这位小提琴家已经结婚，他的妻子，人们亲切地称之为丽西的玛丽亚·特里萨，同她丈夫的音乐事业紧密地结合在一起。她是一位非常受人爱慕的女士。阿卡尔多一家都很喜欢养狗，他们有两条英国斯普林杰长毛垂耳狗。

我们同阿卡尔多的讨论包括了在他的纽约寓所和新泽西阿克塞尔罗德海滨别墅的多次会见，以及在这两地之间的一次汽车谈话的录音——这是一次颇不寻常的巧遇。一切都是在轻松而融洽的气氛中进行的。

这位小提琴家很象一位慈祥的意大利牧师，衣着整齐，戴着眼镜，有学者风度；谈吐和举止都使人感到他那和蔼可亲的心灵。他的英语讲得很流利，虽然偶尔也用个别意大利语的形容词来强调他所要表达的思想。人们可以立即感觉到他是一个完全沉浸在自己的音乐和事业中的心满意足的人。由于录制帕格尼尼所有六部协奏曲的独特功绩，使他在世界上一举成名，他把贝多芬、勃拉姆斯、柴可夫斯基、门德尔松、巴托克、布鲁赫、西贝柳斯等的协奏曲，加上全部巴赫无伴奏奏鸣曲和组曲灌成唱片，从而使自己成为一个具有十分重要地位的全面的艺术家。

“这一切是怎么开始的？”我们问他。

“当我只有三岁的时候，”他回答说，“我就要求父亲给我买一把真正的小提琴，他是一位业余小提琴爱好者。我一直非常喜欢拨弄玩具乐器，特别是那把小吉他。我一开始就能非常自然地持琴和握弓。我父亲经常演奏那不勒斯民歌和歌剧主题，于是我就凭听觉在小琴上模仿。后来，他教会我读谱。事实上，我在能够读书写字以前就识谱了。”

“你是说在持琴和握弓方面从未遇到过问题吗？”

“没有。演奏乐器就象是我的本能。开始我跟住在同一小城里的一位教师学琴，到了六岁，才正式向那不勒斯的圣彼得罗与马耶拉音乐学院的安布罗西奥学习。他是我真正的老师，我非常幸运遇上这样一位音乐家为我打下了技术和音乐方面的基础。他的教学严谨而透彻，将使我终生受益，我跟他学了十年。”

“你小时候拉了些什么？”

“拉了一大堆音阶，所有舍夫契克、克莱采尔、罗德、费奥雷罗的练习曲。”

“你在普通学校念过书吗？”

“我参加了我们称之为大学预科的考试，但是在家跟私人教

师学习，因为我没有时间上学。”

“为了发展你那令人惊异的熟练技巧，你每天练了多少时间？”

阿卡尔多笑了。“我日日夜夜地练，”他坦率地说。“也就是说根据指定的作业和自己的感觉，我可以一口气练上两、三个，或者五、六个小时。即使实际上不在练，我也是在练。这意思是说，我总是在思考着音乐，考虑分句和处理，或者同别的音乐家们讨论这些事情。”

鉴于阿卡尔多特殊的手指造诣，我们感到他回答的“日日夜夜”是恰如其分的。

“你第一次公开演出在什么时候，演奏了哪些曲子？”

“我小时候参加过许多学校举办的和义演的音乐会。1956年我十五岁的时候，在的里雅斯特举行了第一次职业的，收费的音乐会，演奏曲目包括维瓦尔地E大调奏鸣曲、巴赫G小调无伴奏奏鸣曲、勃拉姆斯D小调奏鸣曲、六首帕格尼尼随想曲、席曼诺夫斯基的夜曲和塔兰泰拉舞曲，还有意大利作曲家马吐奇(Martuci)的三首小曲，马吐奇是勃拉姆斯的朋友。这是一场很长的音乐会，但我认为是值得花钱来听的，”他抿嘴笑了。

“你一定曾是个真正的神童。”

“不！我从来没有认为自己是神童。我必须刻苦练习，但我感到自己的发展很正常。”

我们知道，阿卡尔多在他的青少年时代就赢得了日内瓦国际比赛和帕格尼尼小提琴比赛的一等奖，这是否促进了他的事业呢(在阿卡尔多获得这个荣誉之前，帕格尼尼比赛的评委们从未授予任何人以一等奖)。他对这个问题的回答是令人吃惊的。

“实际不是这样，”他说。“如果有什么影响的话，从某一方面说来，我在帕格尼尼比赛中的胜利实际上对我的事业可能是不

利的。”

“这怎么可能呢？”

“是啊，你们不明白，自从得奖以后，我被戴上了帕格尼尼专家的桂冠。这给我带来了许多麻烦。我不得不花很大力气去消除人们的这种印象。你们知道，我相信自己能够演奏任何类型的乐曲，而不仅仅是帕格尼尼！”

从他当前作为一个拥有广泛曲目的演奏家所取得的成就来判断，我们对此衷心地表示同意。

“但是，”我们坚持说，“录制帕格尼尼协奏曲对你的事业难道不是个重要的动力吗？”

“这倒是真的。只把琴拉好是不够的，还必须有幸遇到那些能帮助你事业成功的人。录制帕格尼尼协奏曲的任务给了我十分珍贵的机会。从那以后，我的事业就大踏步前进了。”

“围绕着帕格尼尼的话题，我们想请你谈谈他的音乐，你觉得他的作品难拉吗？”

“帕格尼尼的作品当然是很难的。但他的那些随想曲（顺便提一句，写得好极了）并不是他最难的作品，特别对那些天生具有左右手配合才能的学生更是这样。而诸如《上帝保佑女王变奏曲》、《我的心失去感觉变奏曲》和在G弦上演奏的《庄严伤感的奏鸣曲》（后者是一首根据海顿的《奥地利国歌》写成的炫技性乐曲）则比24首随想曲更难。”

“在演奏以上提到的任何一首困难乐曲以前，你不感到担心吗？”

“不担心。我在前面说过，帕格尼尼的作品对我来说是很自然的，甚至象《上帝保佑女王》这样绕手指的曲子也不感到担心。我更加担心和忧惧的是巴赫的无伴奏奏鸣曲和莫扎特、贝多芬的作品，它们要求深邃的才智和心灵以及极端敏锐的音乐

家的鉴赏力。”

“对于希望演奏这些难度较高的帕格尼尼作品的学生，你有些什么建议？”

“我建议透彻地练习舍夫契克作品第8、第9号和顿特练习曲。还有，帕格尼尼根据热那亚民歌写的《巴鲁卡巴变奏曲》也是很有帮助的。”

“你在掌握双泛音方面感到困难吗？”

“不，我不必花很大力气就自然地学会了它们；连顿弓的情况也是这样。而且我感到一旦学会了它们，就再也不会忘了。”

想到多少人为了完美地掌握双泛音和连顿弓费尽了力气，绞尽了脑汁，最后还是没有成功，我们不能不向阿卡尔多投以羡慕的目光。

“你采用帕格尼尼的特殊定音法吗？如果用的话，请你给我们举个例子。”

“我的确采用特殊定音法。例如《庄严伤感的奏鸣曲》这首曲子全部是在G弦上演奏的，在前半部分，我把G弦调作降A，D弦调作降E，A弦调作降B。在后半部分，我把G弦调成A，D弦调成E，A弦调成B。E弦在前后两个部分也都作相似的调整。虽然我在演奏的时候不用这三根高音弦，但必须对它们作这样的调整，为的是在G弦上获得最好的音响和共鸣。”

“采用特殊定音法对乐器和琴弦有害吗？”

“对乐器没有什么害处，除非整天都保持在特殊定音的状态。但这对弦是有害的。它们的声音变硬了，泛音也特别难拉。不久，这些弦的反应就不正常了，必须换掉。我记得在录《庄严伤感的鸣奏曲》的时候只拉了三次，弦的反应就已经不好了。”

“特殊定音法会影响音柱吗？”

“我认为不会的。但它会影响琴马。必须注意不要让琴马

移动。”

“在帕格尼尼的作品中有大量的左手拨弦技术，为了增加声音的亮度，你是否使用特殊的琴马？”

“不，我用的琴马是标准高度的。琴马太高了会增加左手拨弦的困难。”

“我们了解，你要主演一部有关帕格尼尼的影片，你能谈谈这方面的情况吗？”

“好啊！这不是一部帕格尼尼的传记或故事影片，而是有关帕格尼尼生活的某些片断，用倒叙的手法拍摄的。我的作用只不过是一个小提琴家在说明性音乐中的贡献。实际上，我将有大量的演奏。如果没有记错的话，我在这部影片中大约演奏十首随想曲，第1、5、13、16、17、21、23、24和其它的两首，还有第一、第三、第四协奏曲，《不要忧伤》、《上帝保佑女王》、《无穷动》、《庄严伤感的奏鸣曲》和《拿破仑奏鸣曲》等乐曲的片断。《拿破仑奏鸣曲》是又一首在G弦上的一系列变奏。同我合作的乐队将是伦敦爱乐乐团，由查尔斯·达托依特（Charles Dutoit）指挥。”

以如此丰富的小提琴演奏为一部电影增添光彩，这恐怕是从未有过的吧？

阿卡尔多举行过许多次由无伴奏作品组成的独奏音乐会，我们请他从体力上把这样的音乐会与有钢琴伴奏的音乐会比较一下。

“无论如何，一场无伴奏的独奏会在体力上的消耗要大多了。小提琴家根本没有喘息的机会。反之，例如在贝多芬奏鸣曲中，钢琴经常处于主导地位，小提琴家就不必承担演出的全部压力。”

“当把一部作品演奏了无数次以后，你对这部作品的热情是否会减退一些呢？”

“决不会，我每次演奏一部作品都好象是第一次演奏它一样！”

阿卡尔多1976年录制的巴赫无伴奏奏鸣曲和组曲得到了许多赞扬，我们寻求他对于这些作品的现代演奏的看法。

“尽管这是事实，”他回答说，“我并没有使用巴洛克时代拱起的琴弓，或者调节成为十八世纪式样的小提琴，但我是根据巴赫的原稿演奏的，而且全部使用他指示的弓法。你们知道，巴赫本人是一位优秀的小提琴家。我认为我们今天拉出来的某些东西远比巴赫那个时代的更令人满意和美好。为什么我们要往回走呢？如果巴赫能够听到现代小提琴演奏的音响和优势，难道他不会感动吗？”

“你曾参加过国际比赛评委会的工作吗？”

“是的，我当过帕格尼尼比赛的评委，我自己也一度是这项比赛的参加者。我觉得当一个评委是很难的。就我个人来说，我倾向于在评判前两轮比赛时不要太苛刻，等到最后决赛时才严格要求，而且特别着重在音乐表现和技术的细节方面。”

我们注意到阿卡尔多的左手第四指特别有力并请他谈谈这个问题。

“我主张在发展第四指上狠下功夫，如果不大量运用4指的话，它就会变得软弱无力。我要求所有我的学生都重视第四指的运用和发展。而且，”他笑了，“钢琴家能够用十个手指，为什么我们不该一只手用四个手指，而另一只手至少也用三个手指呢？”

“你能告诉我们什么是你的事业中最值得纪念的经历吗？”

阿卡尔多深思了这个问题。“我想，”他最终回答说，“那恐怕就是我第一次同乐队一起演奏贝多芬协奏曲。当时我只有十九岁，还太年轻，不能真正把这部作品演奏好。但那对我却是一

个非常激动人心的时刻。我还记得当拉完第一乐章的华彩乐段，辉煌的主题再现的时候，我是多么感动呀！我浑身战栗。从那以后，我开始走向成熟。那时同我合作的是卡洛·泽奇（Carlo Zecchi），一位了不起的钢琴家，在一次不幸的事故以后，他结束了钢琴家的生涯，转而从事指挥。他的工作非常出色，竟使一个低水平的那不勒斯乐队奏出了十分惊人的美好的音响。"

"你当过指挥吗？"

"是的。在我作为独奏家演奏所有莫扎特和巴赫协奏曲，门德尔松D小调协奏曲及其它许多作品时，我经常自己指挥小型乐队。我甚至以这样的方式演奏贝多芬协奏曲，用原来的配器，只要求一个27位音乐家组成的乐队。然而我也指挥过一些交响乐。我非常爱好指挥，希望将来能更多地从事这方面的工作。"

"你演出的时候眼睛看着什么地方？"

"我总是闭着眼睛演奏的。"

我们打算把话题引向小提琴本身。阿卡尔多有一把名叫"火鸟"的斯特拉地瓦利，一把人称"拉丰"的瓜乃利·德尔·吉苏和一把漂亮的蒙塔尼亚纳·帕格尼尼生前所用的一把瓜乃利·德尔·吉苏小提琴现在保存在热那亚博物馆。阿卡尔多演奏过这把琴，并希望在1982年帕格尼尼诞生200周年的时候，用它在世界各地演出。

"一把老琴比一把新琴到底好多少？"我们问他。

"一把处于良好状态的优质老琴自然比一把新琴好。用来辨明差异的一个好办法，就是听小提琴家分别在老琴和新琴上用'*p*'的音量演奏，进行对照。假如这把老琴是斯特拉地或德尔·吉苏，那么你就会立即感觉出来，老琴要好得多。"

"这次你是用哪一把琴演出的？"

"我的斯特拉地瓦利。这把琴妙极了，它的'*p*'音质异常悦

耳。音量比我的那把瓜乃利·德尔·吉苏还大。不过我在演奏勃拉姆斯和巴托克的作品时喜欢用德尔·吉苏。这不是因为洪亮度有什么不同，而是因为它的音色比较厚实，更适合于这种类型的音乐。"

"好琴是否在每个演奏者手中都会发出好听的声音呢？"

"当然不是！好的琴需要好的演奏者去拉，否则就不会有好的声音。当我第一次拉奥依斯特拉赫的小提琴时，我立即明显地感到这把琴一直是由一位伟大的演奏家使用着的。"

"你对现代制作的小提琴有何看法？"

"其中有些琴是非常好的。我认为布拉格的斯皮德伦(Spiedlen)做的那些琴最好，他现在已经快六十岁了。他做的琴不多，很难买到。我的同乡弗兰科·古利(Franco Gulli)有一把佩雷松(Peresson)做的琴，我非常羡慕。我在阿克塞尔罗德家中拉的那把1976年佩雷松制作的琴，是其中最好的一把。"

"你的那些乐器对不同的气候条件是否有不良的反应？"

"没有什么特别的反应。"

我们怀疑阿卡尔多是否把他的琴带到象亚洲西南部、非洲、拉丁美洲等这些热带地区去过。因为本书作者之一罗斯曾经把一把古意大利琴带到拉丁美洲的阴湿地带去过，结果损失极大。阿卡尔多并没有特别谈论热带气候对琴的影响，虽然他说了，天气一般来讲对任何琴都是有影响的。

"你建议学生用什么方法提高音质和音量？"

"首先，我劝他们不要使用强制性的发音，也就是说不要使劲压弦，否则只会损害发音。其次是强调发音的准确，好的音准总是有助于改进小提琴的声音，它对琴的振动产生惊人的效果。"

马克斯·布鲁赫在写了他那首不朽的G小调第一协奏曲的二十二年之后，于1890年写了第三协奏曲，作品第58号。自从约

瑟夫·约阿希姆演奏了这部协奏曲以后，阿卡尔多恐怕在这方面是第一位国际性的小提琴家。他肯定是现代第一个演奏这部协奏曲的人，他的最近录音引起了人们对这部作品的极大兴趣，并且得到评论界的赞赏。同第一协奏曲一样，它也是在约阿希姆演奏的影响下创作的，据说勃拉姆斯曾宣称布鲁赫的第三协奏曲是他最喜爱的协奏曲。我们要求阿卡尔多谈一下这部作品。他愉快地答应了。

“我认为这是一部幻想性的作品。当代的小提琴家们可能还不熟悉它，因为很难得到乐谱；甚至图书目录中也没有。我不知道有这部协奏曲，当菲利浦斯(Philips)弄到手稿的复制品并把它给了我的时候，我不得不‘白手起家’来学习它。谁也没有听到过这部作品的唱片。

“这部协奏曲的曲式与勃拉姆斯D大调协奏曲颇为相似。音乐兼有浪漫主义和古典主义的特性，它象勃拉姆斯一样，非常雄伟而和谐，也有一段很长的乐队引子，并让双簧管担当重要的角色。正如在布鲁赫第一协奏曲和苏格兰幻想曲中那样，木管与独奏小提琴的音型经常交织在一起。慢板乐章很不一般化，象一首‘狂想曲’，回旋曲性质的终曲是一首形式与众不同的舞曲。

“协奏曲的小提琴部分写得特别好。我喜欢学习能够充分发挥乐器性能的乐曲。这部协奏曲包含了许多快速乐句，布鲁赫还利用了不少三连音音型。手稿上当然没有指法，因此我得自行设计。其中有些特别难的换指八度乐句，还有一个热烈的尾声。我不得不花了很大的力气。”

“你灌唱片的时候是凭记忆演奏的吗？”

“不，但如果有必要，我可以不看谱子。我从头至尾完整的只拉了一遍，这张唱片在两、三个小时里就录完了。说来也奇怪，当第一次听了第三乐章的乐队部分以后，我发现必须用比我预

先想象的慢许多的速度去演奏它，因为乐队的弦乐声部很难跟上我。”

“谱子上没有节拍机的速度标记吗?”

“没有。我从来也不受这些记号的影响。就我个人来说，使用节拍机只会导致音乐的窒息。音乐演奏应当受音乐内容和音乐的内在精神，而不是学究式的人为的速度记号的支配。节拍机的唯一有效的用途是在练习快速乐句时，能够帮助你逐渐加快速度。让我补充一点，布鲁赫是莱比锡人，所以这部协奏曲是由我同库尔特·马苏尔 (Kurt Masur)指挥的莱比锡盖温豪乐队合作录制的。”

经过他那简明的描述和渲染，我们真想首先听到这部作品。

阿卡尔多夫人一直专心地倾听着我们的讨论，偶尔也插一两句话，帮助她丈夫对各种细节的回忆。非常明显，他们的关系极为亲密。我们谈了这样的看法。

“你们说得完全正确，”阿卡尔多大声说：“没有我的妻子我可能就完蛋了。”

我们的讨论就以这充满家庭幸福的天真话语结束了。接下来，使我们十分高兴的是阿卡尔多抓过琴来，毫不费力地拉起了帕格尼尼的那些十分艰难的乐曲片断，还为阿克塞尔罗德示范了帕格尼尼《我的心失去感觉变奏曲》中左手拨弦的颤音。

尼娜·贝丽娜

(Nina Beilina)

尼娜·贝丽娜生于莫斯科。父亲是工程师，青年时期参加过合唱队，终身热爱音乐；母亲是职业钢琴家，她刻苦地辅导了小尼娜最初十年的学习。五岁开始，尼娜跟她父亲的老朋友，著名教育家亚伯拉罕·扬波尔斯基（Abraham Yampolsky）学习了十六年，先在莫斯科中央音乐学校（十年），接着又在莫斯科音乐学院（六年）。毕业后做为研究生在列宁格勒音乐学院向奥尔的学生朱利叶斯·艾德林（Julius Eidlin）学习两年，后来又在莫斯科音乐学院跟大卫·奥依斯特拉赫学习两年。她的首次重要公演是十六岁时同某学生乐队一起演奏了格拉祖诺夫协奏曲，而她的第一次重要的音乐会则是在1961年她在布加勒斯特著名的埃奈斯库比赛中获得一等奖以后举行的。贝丽娜是1963年在巴黎举行的朗-蒂博比赛的最高奖获得者，1962年她还获得了在莫斯科举行的柴可夫斯基比赛三等奖。随后她就在苏联、东欧和南美各主要城市举行独奏会并做为独奏家同乐队一起演出。贝丽娜还保持了高尔基

音乐学院教授的称号，她在那里教小提琴并开设演奏巴赫的专门课程。

这位小提琴家是1971年去世的指挥家伊斯雷尔·丘德诺夫斯基(Israel Chudnovsky)的遗孀。1977年，贝丽娜带着爱称叫“米基”的小儿子埃米尔移居美国。目前，她正在美国许多城市举行音乐会，并计划到欧洲和南美旅行演出。她在纽约曼内斯音乐学院任教；她同儿子一起现居曼哈顿西边的一套公寓内。

我们同尼娜·贝丽娜的多次讨论是在出版家赫伯特·R.·阿克塞尔罗德博士优美的海滨别墅进行的。讨论中这位小提琴家还演奏了巴赫的《恰空》、G小调无伴奏奏鸣曲中的赋格和柴可夫斯基D大调协奏曲中的片断。

艺术上充分成熟的贝丽娜是个衣着整洁、身材苗条的女人，身高略超过五英尺，永远散发着炽烈的感情。她留着赤褐色的短发，向上拱起的眉毛下是一对明亮的棕色眼睛，流露出诚挚的表情。她在舞台上的形象是十分动人的，然而就象许多俄国或在俄国训练的艺术家一样，她的台风几乎总是绝对严肃的。她已经赢得美国评论家的过分赞扬。一位评论家这样描绘她的演奏：“贝丽娜具有一种进取的令人兴奋的音乐才能，她老虎般地跳起来开弓，这在那些有魄力的外向的乐段中特别有说服力。幸好她的乐器足以承受这样的紧张度。她那极为有力的运弓稳定得象俗话所说的‘坚如磐石’，不断发出纯净的毫无破绽的音流。她的音准简直是完美无缺的。”另一位写道：“她是一位重要的器乐演奏家，也是第一流的音乐家。无论什么一经她的手就变得那么光彩、自信，必要时还会是辉煌的。”第三位说：“贝丽娜能够以她强烈的气质和诚挚的演奏征服听众……我们可以把她列

入世界女小提琴家的最前列。”

贝丽娜用她已经相当流畅的英语向我们讲述了她早年跟已故著名教育家亚伯拉罕·扬波尔斯基学习的情况。扬波尔斯基是国际著名的和受到重视的《小提琴指法原则》一书的作者，这是他所取得的成就之一。她说，“扬波尔斯基教授是小提琴演奏的心理学大师。他对待学习的各个领域的态度都是健全和合理的。他鼓励每个学生发展自己在小提琴和音乐上的个性，他还具有激励所有同他接触的人的才能。有些教师试图把自己的演奏个性强加在学生身上，而扬波尔斯基却坚决反对这样做。他还是一位优秀的小提琴家，只是由于过分谦虚而没有从事音乐会生涯，在课堂上他也从不示范一些乐句。

“他细心地建立起基本技巧，并要求始终用美好的声音练习音阶。他对待指法的策略是对每个乐句都提供几种指法，让学生根据自己手的特点选出一种最适合的。他还鼓励学生发展自己的想象力。在曲目方面，他主张技术上的循序渐进，从不为了把学生向前推进而跳过一些主要的基本曲目。虽然扬波尔斯基生性腼腆而温柔，但对待学生却非常严格，不允许丝毫偏离他为每个学生制订的个别的学习计划。我还记得在我学习格拉祖诺夫协奏曲的时候，他是如何坚持每次只解决一个问题的。他是一位令人惊服的好人、好教师和好音乐家，我有这样的老师真是太幸运了！”

“你是怎么开始对学习小提琴发生兴趣的？”

“我三岁的时候，父母带我到朋友家去，在那里我听到了一个小女孩在拉小提琴。虽然只有三岁，可我已经很固执了。我要求也有一把小提琴，父母终于答应了。但是，我承认一旦受到每天练琴这个苦差的约束之后，成为小提琴家的愿望就不那么令人激动了。”

“你小时候练琴多吗？”

“多的。十岁前我在母亲直接辅导下每天练习三个小时。没有她那些年的帮助我是不可能成为提琴家的。你们知道，我并不愿意练琴，实际上想放弃学习。而那时候，我的父母已经十分肯定我会成为一个优秀的小提琴家。他们总是给我极大的鼓励。”

“五岁的时候你除了拉音阶和练习曲以外还拉什么？”

“那是很久以前的事了，不过我记得拉了阿科莱（Accolay）协奏曲，那是一首学生乐曲。”

“你是否逐渐适应了日常练习并加强了学习？”

“说实在的——没有。事情变得更坏了。从 12 岁到 20 岁我练得很少，而且大多数是被关在课堂上练的。只是因为我有牢固的基本训练，所以在考试中继续获得了高分。那时候我已经演奏象格拉祖诺夫协奏曲、肖松的《音诗》、塔蒂尼的《魔鬼的颤音》奏鸣曲这样的乐曲和一些其它重要作品，而且都没有在家里很好练习，我还在室内乐课上拉过全部贝多芬小提琴与钢琴奏鸣曲。这对我是一个不利的时期。我曾想得到广泛的教育，而不仅是音乐，我还集中精力学习过钢琴，这是音乐学院的必修课。”

“你父母对这一切的反应如何？”

“他们非常克制，而且怜悯我——太过分了。回想起来，他们对我的忽视练琴不给予惩罚是错误的。”

“你什么时候才克服了青少年时期的问题前进的呢？”

“我在二十岁的时候，突然被想拉西贝柳斯协奏曲的愿望征服了，它使我终于从那种麻木的状态中清醒过来。扬波尔斯基教授要求我先学会塔涅耶夫组曲。我还是那样固执，决意在四个星期的寒假期间把塔涅耶夫学会。”

“全部五个乐章吗？”

“是的。你们可以想象我得多么刻苦地学习啊。假期末了，

我把整个组曲拉给扬波尔斯基听，一星期以后他就答应我学习西贝柳斯协奏曲了。后来由于演奏这部协奏曲我又得到了一次最高分。我終于开始发挥我的潜在才能了。我充分认识到自己在各方面所犯的错误和失掉了多少练琴的大好时光，发誓要把浪费了的全部时间补回来。”

“你在莫斯科中央音乐学校的每日课程安排是怎样的？”

“上午是小提琴、钢琴、乐队、室内乐、理论、曲体分析和其它音乐课；下午是一般的文化课。”

“你学过什么练习曲？”

“开塞、马扎斯、克莱采尔、顿特、费奥莱罗、加维尼、恩斯特、维尼亚夫斯基和帕格尼尼，我认为这个顺序是正确的。我还学习了好几部斯波尔协奏曲。坦率地讲，我既不喜欢拉练习曲、音阶，也不喜欢拉斯波尔。少年时代，我唯一乐意练习的是没有指定我拉的那些作品。”

“在跟扬波尔斯基学习了十六年之后，你还向谁学过琴？”

“我作为研究生在列宁格勒音乐学院向奥尔的学生朱利叶斯·艾德林学习。他使我的音乐标准和演奏起了革命性的变化，特别是在演奏巴赫方面。或许等会儿我们可以详细讨论这个问题。在向艾德林学了两年之后，我又花了两年时间向伟大的奥依斯特拉赫和他的助手邦达仁轲（Bondarenko）教授学习。现在邦达仁轲在以色列教琴。他帮助我准备曲目，在他们的指导下我参加各种重要的比赛。”

“你特别向奥依斯特拉赫学习了哪些东西？”

“他教给我无数有关独奏演出的重要细节——这类知识只有从一位卓越的音乐会演奏家那里才能获得——即如何象独奏家那样突出自己。你们知道，演奏者正在想的不一定就是乐器正在发出的东西。一个伟大的小提琴家应当象歌剧明星那样，必

须具有使自己的演奏‘比实际的更夸张’的能力。”

“你的学业到此结束了吗？”

“就正规的学习而言是结束了。但我必须提一下我可贵的朋友罗斯蒂斯拉夫·杜宾斯基（Rostislav Dubinsky），他曾是鲍罗丁弦乐四重奏团的首席，现在也移居到了西方。他同艾德林一样，极大地影响和促进了我的音乐思想，并使我敢于怀疑和改变过去学到的有关乐曲表现的许多准则。”

我们问了贝丽娜关于她准备柴可夫斯基比赛的情况。

“这是我一生中最有收益的经历之一。你们知道，这个比赛实质上是政治性的，因而他们花了许多钱对我们进行象奥林匹克运动员一样的训练。我们住在优美而舒适的乡村别墅中，除了练琴和休息之外就无所事事了。然后我们在不同的大小城市把每个节目演奏三至五次。这是很理想的。由于一年前我在布加勒斯特举行的埃奈斯库比赛中赢得了一等奖，所以那时我已经是一个老练的选手了。”

“你对比赛有何看法？”

“它们对促使青年艺术家透彻地准备曲目是很有帮助的，但是评委们的评判并不总是很公正的。”

虽然贝丽娜回顾她早年在莫斯科中央音乐学校的生活是幸福的，而且感到苏联的音乐教育在某些方面比美国好很多，可是家乡也留给她许多辛酸的记忆。她先失去了双亲。接着，她的丈夫，指挥家伊斯雷尔·丘德诺夫于1971年患癌症去世。

“在他生病之前我们已经决定移居国外了。他死后三年我非常沮丧，没有情绪采取这么激烈的步骤。五年以后我决定要离开了。”

“哪些小提琴家最使你激动？”

“除了我的老师以外，所有世界著名的演奏家也都使我受到

鼓舞。我在俄国听了诸如斯特恩、梅纽因和谢林这样的艺术家，还有象米尔斯坦、霍罗维茨这样一些非苏联艺术家所录制的唱片。我十几岁的时候特别迷上了海菲茨。今天，小提琴家斯特恩的演奏风格恐怕是我最羡慕的了。还要补充一点，我在苏联听了费城、克利夫兰、波士顿和芝加哥等优秀管弦乐队的演出都深受感动。”

贝丽娜是用一把声音并不出众，也并不名贵的小提琴开始在美国的演奏生涯的。“可能有一天，”她若有所思地说，“我会拥有或用上一把优质的斯特拉地或德尔·吉苏。作为一个有感情的人，我已经爱上现在用的这把琴，虽然它实在不是一把出色的小提琴。”

我们提出了一些有关技巧运用与训练的问题同她进行讨论，先从换把位谈起。

“我练习换把时把注意力集中在换把前、后两个音，并尽量使换把迅速而平稳，不带任何滑音。拇指永远不得妨碍换把。”

关于揉弦问题贝丽娜说，“我确信可以通过耳朵调整揉弦，我喜欢的是手腕式揉弦。这是个复杂的过程，在这里很难解释清楚。

“我有一个增强手指力量的特殊练习：用一个手指在G弦和D弦上按五度，在指板上向上作半音连奏，轮流用每个手指做。手指应相当结实地按在弦上。”

关于运弓：“如果手腕完全放松的话，跳弓（spiccato）是很容易学会的。连顿弓（staccato）只不过是用一弓演奏一连串快速的顿弓（martele）。我有一些慢速连顿弓的专门练习，而把极快的连顿弓仅仅看作一种特技弓法。”

关于练琴，贝丽娜的建议如下：“用快的和慢的两种速度练习大量音阶和琶音，并毫不留情地监听音准。我对音准一向要求得

很苛刻，并且曾认为我的音准是很好的。然而，自从来到美国之后，我学会了用‘更好的’听觉倾听，并继续争取更加完善我的音准。”

突然，这位小提琴家的妙语使我们大为震惊——“有时演奏者的音量小也会是件很好的事情；没有人能听到他的缺点！”从而我们发现了这位举止如此稳重的年轻女士，在严肃的外表下隐藏着活泼的幽默感。我们问她对那些追求独奏家生涯的人有何建议。

“首先，做好从事长期艰苦工作的准备。第二，无疑还要有一大笔钱或与之相当的东西。”

贝丽娜热爱教学，目前在纽约曼内斯音乐学院教五个学生。“我现在不想多教学生，”她说，“因为它可能妨碍我从事国际性的音乐会活动。”

“你教他们拉什么呢？”

“多数是我过去学过的东西，重点放在从克莱采尔到帕格尼尼的练习曲上。”

“你在苏联没有录过帕格尼尼随想曲吗？”

“录过——第二、九、十四和二十四首。我在那里录了约二五十首音乐会乐曲。”

“你允许学生听他们正在准备的那些作品的唱片吗？”

“只是在他们选择好弓法和指法，解决了有关句法的问题，与钢琴一起演奏了整首作品，并通过研究完整的乐队总谱制定出正确的乐曲处理之后；最后才听唱片！”

“目前你每天练习多少时间？”

“我丈夫去世以后练琴时间减少了，但是现在我每天上午尽量练四个小时——不超过四小时。”

“那末你练些什么呢？”

“除了演出曲目之外，我练音阶和从作品中抽出的我自己的

一些专门练习。”

“你的曲目扩大到二十世纪的哪些作品？”

“包括伯格(Berg)和布里顿(Britten)。”

“音乐会之前你感到紧张吗？”

“紧张。我做瑜伽练习使紧张得以缓和。”

“音乐会的当天你做些什么呢？”

“我在脑子里把节目的细节从头至尾过一遍，但练得很少。在音乐会前约三小时，我吃一块煮得很嫩的牛排，等演出完了之后再吃。”

“你在演奏的时候是看着听众呢，还是看着指板和弓？”

“都不看。我养成了闭着眼睛拉琴的习惯，什么都不看，连琴也不看。”

“你能给我们谈谈你演奏过的给你留下难忘印象的那些音乐会吗？”

我们花了一点时间向她解释“难忘的”(indelible)这个词的意思。“啊，懂了，”贝丽娜笑了。“首先是我在纽约的首场独奏会，我把纽约看作今日音乐世界的首都。这场音乐会标志了我新生活的开始。接着是1978年夏季在罗马巴西利卡举行的音乐会，我第一次演奏了门德尔松协奏曲。由于某些原因我非常紧张，但是周围美好的事物使我很快就放松了。

“另一次难忘的记忆是在威尼斯的帕拉佐与管风琴一起演奏的巴赫作品音乐会，那时我还是个不知名的流亡者。我还将永远珍视在秘鲁利马演奏柴可夫斯基协奏曲的往事。”

我们一直在节省时间以便对贝丽娜最感兴趣的课题——关于巴赫作品的演奏进行详细讨论。由于俄国演奏家关于巴赫及其它巴洛克音乐的概念和演奏经常受到批评，我们就提出了这个问题。

贝丽娜立刻起来辩解。“正如美国人的一样，俄国人的音乐个性也是多种多样的，”她这样断言。“我听到过一些美国人以象任何俄国人那样豪华、浪漫的风格演奏巴赫。我可不用这样的方式，我演奏了整套巴赫的音乐，不仅有无伴奏组曲，还有同古钢琴或管风琴一起演奏的奏鸣曲，以及三重奏鸣曲。当然，我对巴赫作品的处理方式与许多俄国小提琴家也有明显的不同。但是，我承认我早期接受的关于巴赫的训练是老式的和过分浪漫主义的。”

“在你对巴赫作品的处理方面，谁给你的影响最大？”

“艾德林教授。象扬波尔斯基一样，大卫·奥依斯特拉赫喜欢用老式的浪漫主义风格演奏巴赫，而艾德林教授则是一位研究巴赫的学者。他引导我读了许多这方面的书，并把无伴奏奏鸣曲与组曲的白版（urtext）介绍给我。我懂得了如果仔细研究这些乐谱，就会发现巴赫在他的手稿中提供了这么多的细节，而演奏者如果遵照这些细节，就不需要再用自己的设想了。在我看来，巴赫的意图已经清楚地标记在他的手稿中了。艾德林教授不仅完全改变了我对巴赫作品的演奏方式，而且把我介绍给一位俄国管风琴家与巴赫专家布劳德（Browder），我同他一起演奏了许多东西。”

“你处理巴赫作品的新方式在苏联的反应如何？”

“当我第一次用艾德林的处理方法演奏时，那些亲浪漫派的评判员以为我和艾德林都疯了。”

“从本质上讲，你今天是怎样处理巴赫的呢？”

“我严格按照未加任何标记的原始白版！我在过去演奏中加了许多高度个性化了的力度变化，现在则集中注意力于每个个别段落的情绪性格，并以此作为力度变化的线索。我不用很多揉音。如果我过去用得很多，那是错误的。另外，现在我避免在

巴赫作品中运用换把和滑音，在可能的地方都用手指伸张。演奏巴赫时应避免使用任何浪漫主义的装饰。我个人认为巴赫最清楚他所要的是什么，他的意图在手稿中是一目了然的。”

我们请贝丽娜用小提琴示范她的那些想法，并特别注意了她交替使用歌唱性的连奏与干净利落的分弓的聪明手法。她认真地按照前面讲的演奏巴赫的规则。在很有说服力地演奏了《恰空》之后，她又拉了G小调无伴奏奏鸣曲中的赋格。

尽管贝丽娜在巴赫研究方面作出了巨大努力，某些观察家仍然把她的巴赫演奏描述为“激昂与浪漫主义多于巴洛克风格。”这再一次证明要想适应每个人的个人情趣与看法是不可能的。我们不禁怀疑这些评论家是否会更喜欢电子计算机演奏的，而不是有知觉和感情的人演奏的巴赫。在适合二十世纪音乐会使用的乐器上演奏十八世纪音乐，怎样才能严格实现所谓“巴赫的意图”呢？这的确是一个涉及面很广的课题。

鉴于贝丽娜的确乐于改变她演奏巴赫的风格，我们问她是否打算过任何其它的变化。

“有的，”她回答说。“我正在重新研究我的全部浪漫主义时期的曲目，去掉所有的老式滑音。我希望不用这些手段而达到纯净的表现。前面说过，我是个非常重感情的人，但是当演奏的时候，我力争避免不适当的伤感。我现在也不再受其它乐谱编订者的影响了。我坚持寻找自己的表达方式。”

贝丽娜在中期生涯，重新组织音乐生活，不是一件容易的事。我们向这位很有个性的小提琴家告别，并祝她的一切努力获得成功。

佛朗哥·古利

(Franco Gulli)

佛朗哥·古利，1926年生于意大利的里雅斯特。五岁开始跟父亲学琴，父亲也叫佛朗哥，曾在布拉格音乐学院向舍夫奥克和马雷克(Marak)学习。古利认为父亲是他的主要老师。古利还跟著名小提琴家阿里戈·塞拉托(Arrigo Serato)学习过，并于1944年毕业于的里雅斯特音乐学院。成人以后，他从师约瑟夫·西盖蒂。在他早期经历中，曾任米兰室内乐团的首席。古利还组织过达尔基意大利三重奏团，这个团演出了约十五年，并为德意志唱片公司灌了唱片。

古利曾以罗马独奏家小组成员和那不勒斯圣皮特罗乐队独奏家的身分到过美国、加拿大演出，并与一些重要的欧洲乐队在著名的指挥家，如库比利克(Kubelik)、罗金斯基(Rodzinski)、范·奥特罗(Van Otterloo)、谢尔琴(Scherchen)、弗里塞(Fricsay)和德塞米尔(Desormière)指挥下演出。他是一位在许多有威望的欧洲音乐的音乐节上为人们所熟悉的独奏家，并两次在热那亚国际音乐节上演奏帕格尼尼留给该市的传

奇般的瓜乃利小提琴。这位小提琴家录过许多独奏和奏鸣曲唱片，其中包括与他的妻子恩里卡·卡瓦洛(Enrica Cavallo)合作录制的全套贝多芬小提琴-钢琴奏鸣曲。这套唱片最近已由音乐遗产社唱片公司发行。古利录制的重新编订过的帕格尼尼第五协奏曲在美国发行以后，立即使他在美国职业小提琴家和有修养的小提琴爱好者中声名大振。

从1947年以来，古利夫妇作为一个小组进行了广泛的演出。他们的演奏曲目包括全部二重奏作品。他们还是阿巴多(Abbado)、莫尔塔里(Mortari)和特斯蒂(Testi)的二重协奏曲的首次演奏者。

古利还是一位小提琴教育家，从1964年至1972年来到印地安纳大学音乐学校（他和卡瓦洛都在这里任教）为止，一直在锡耶纳学院开设大课。古利夫妇仍在单独或一起继续他们的演出活动。

我们与佛朗哥·古利的讨论是分两次进行的，先是在布卢明顿印地安纳大学他的工作室，后来在新泽西州迪尔市赫伯特·阿克塞尔罗德博士优雅的海滨别墅。

古利是个具有典型的意大利人风度和仪表的英俊男子，颇象指挥家卡洛·玛丽亚·古利尼(Carlo Maria Guilini)；他讲得一口流畅的英语，略带家乡音，声调优雅动听，是一位有着深刻而真诚生活目的的人；他性情热烈，可又象欧洲谦恭的绅士，无论是他的为人或艺术都毫不做作。

“古利先生，”我们说，“请给我们谈谈你小时候学琴的情况好吗？”

“好的。1931年9月1日我刚满五岁的那天，父亲给了我一

把儿童用的小提琴。在学习的早期，他给我的帮助是难以估量的。每天他都毫无例外地同我在一起练一小时琴。我真幸运！由于父亲的帮助，我从来没有形成过错误的练习方法，以致虽然在八岁以前日常练习不超过一小时，但我却能取得了比一般孩子好得多的成绩。那些孩子由于课后没有人帮助练琴，所以养成了各种各样的坏习惯。那时我真的很喜欢练琴，而且从来没有因为学琴而影响学校的功课，我甚至还有时间踢足球。”

“你还记得你的第一次独奏会吗？”

“记得。那时我象个神童，大约八岁的时候，在父亲指挥的一个弦乐队的协奏下，演奏了维瓦尔地G小调协奏曲和一些技巧性乐曲。我第一次当众演奏巴赫的《恰空》时才九岁。十岁或十一岁时，我就开始演奏帕格尼尼的作品了。不知怎么的，那时这些东西对于我非常容易，而现在反而感到它们难得多了。当然，那时我每天练习 3—4 个小时。”

“你真成为一个神童了吗？”

“是的，但只是在十五至十六岁以前这段短时间，接着战争打断了我刚刚发展起来的事业。当的里雅斯特变成德国的一个省时，我停止了演奏。然而这个停顿可能是因祸得福，因为那几年拉小提琴对我是那样的轻松自如，我已经开始有点象吉普赛人那样演奏了。战后，当重新拿起琴来时，我在智力上已经成熟了，从而真正开始批判地思考我是怎样演奏的。”

“从少年的天才到成熟的音乐家的转变时期对你是困难的吗？”

“是的，这对于任何一个天才都是生活的危险时期，许多神童都摔倒在路边，再也听不到他们的演奏了——至少没有成为著名的艺术家。神童一旦意识到一个成熟的音乐家所面临的问题时，就开始以一种有组织有纪律的方式从音乐上进行思考，他

很容易变成一个十足的学究，演奏得很机械。他害怕自己诚实的感情，并试图把它们扼杀掉。他开始去掉演奏中生气勃勃的感性因素和我们爱称之为'灵魂'的东西。只有少数能把这些矛盾协调起来的人，才能从神童上升为羽毛丰满的艺术家。"

"你对有才华的孩子有些什么建议？"

"当然，有许多事情要说。对于那些已经有了一定程度的学生，也就是说不是初学者，我鼓励他们发展自己对音乐的感受能力，同时每天问问自己，'对于音乐我还能做些什么'，采取这两种态度，就能在自发的情感与学识之间取得平衡。"

"你的工作日程如此繁忙，怎么使你的技巧保持在良好状态呢？"

"对于任何演奏家，能够灵活而准确地处理音符是至关重要的。就我而言，我仿效海菲兹的办法。假如只有半小时练习时间，我不练乐曲，而用相当慢的速度做一些简单的练习，让头脑保持住对每个动作的完全控制，即使是最小的细节，从而使我的神经和肌肉处于最好的状态。"

"是些什么简单的练习？"

"例如，我练习舍夫契克作品第1号，第一把位的练习。"

"你的意思是说你不是从音阶练习开始的吗？"

"是的，我感到开始就练音阶和琶音是没有用的。因为音阶和琶音中包含太多的不同因素，采用这样困难的材料不能达到上述特殊目的。"

"右手怎么样呢？"

"一旦左手做了适当的准备动作，我就练习巴赫无伴奏组曲中的一个快速乐章，集中注意力于右手。我很赞成'一箭双雕'这句老话，在开始的准备活动之后，直接把技巧运用到音乐作品中去，既可学习作品，又可增强右手运弓的把握性，从而节省了

宝贵的时间。”

“请谈谈你对约瑟夫·西盖蒂的印象。”

“我从事独奏与室内乐演奏活动多年之后，大约在 1960 年，开始向西盖蒂学习了很长一段时间，并在音乐上同他保持密切的联系。我把他看作在我父亲之后曾经遇到的最伟大的教师。事实上，从学术的意义上说，西盖蒂远非仅仅教我拉琴，他改变了我对音乐的整个看法。对此，我将终生感激他。”

“既然你那时已经是一位有经验的造诣很高的演奏家，那么他又教了你些什么呢？”

“他不仅以演奏曲目，而且以新的和更高的音乐标准把我带入了新纪元。我把西盖蒂看作我们这一代小提琴家中最新式的人物。你们知道，他是一个力争表现音乐——而且只有音乐的人。自我主义和有时称之为‘个人崇拜’的东西在他的音乐表现中是没有地位的。大家知道，一大批新作品是在他的激励下产生和演奏的。他 1927 年录的勃拉姆斯协奏曲以及在布鲁诺·瓦尔特指挥下录的贝多芬协奏曲和普罗科菲耶夫第一协奏曲，至今听来仍然是令人激动的。我认为他的指导使我成熟得多了。在他非凡的一生中，即使在他病得很厉害，形似皮包骨头时，也从未停止过以极为引人入胜的方式进行演奏。甚至当他患了震颤性麻痹症，揉弦过大了，弓也发抖了，而音还是很准的。自从认识他以来，音乐对我总是第一位的，而自我则是第二位的。”

古利录制的小提琴名曲的唱片，充分证明了他在这方面实践了自己的主张。我们问他，“你用什么方法练习一个复杂的短句呢？”

“我总是记住卡萨尔斯的建议，”他回答说，“有一次，我去听卡萨尔斯的大课，一个年轻而有才华的大提琴家演奏了德沃夏克协奏曲，从技术的角度来讲，除了一个困难乐句之外，他都演

奏得很美。他问卡萨尔斯应当如何解决这个难题。卡萨尔斯叫他暂时把这个乐句的技术问题放一放，集中思考从音乐上应当拉成什么样子，只有在这样做了以后，才可以重新练习技术细节。你们知道，许多学生往往浪费宝贵时间去慢练一个困难乐句，特别是音准，他们不知道在实际演出中必须怎样考虑它与乐曲其余部分的联系。象卡萨尔斯一样，我也建议学生把这个顺序颠倒过来。”

我们问了古利对于演奏曲目的看法。“今天，”他说，“曲目的选择是最为重要的。我在世界各地的旅行演出中发现，艺术家们老是演奏同样的音乐，同样的协奏曲。人们不仅对现代作品，而且对过去那些演奏得比较少的优秀作品也不感兴趣。这是很不幸的。我注意到二十五年前被公众接受的一些曲目，现在已不再受欢迎了，例如，我不认为听众会关心一批短小的技巧性乐曲。然而，年轻的小提琴家们终于开始在演奏某些奏鸣曲了，这种趋势使我感到很高兴。”

“你真的认为今天听众的鉴赏水平更高了吗？”

“当然是的！而且我认为今天的演奏水平无论在技术还是在音乐表现上也都比以前高了，这在很大程度上是由于我们现在有大量的唱片可听，并可对各种演奏进行比较。”

古利已经告诉我们当时间有限的时候他是怎样保持技巧的，可我们还希望知道他个人的练习秘诀，我们提出了这个问题。

“让我告诉你们当我有三小时练琴时间的情况下我是怎么做的。首先，象我刚才说过的那样，花几分钟练习舍夫契克作品第1号第一册中的第5和13课。就象早上喝咖啡一样，我每天都练这个。你们可能觉得这很枯燥，但是当我们认识到这些练习带来的好处时就不会感到枯燥了。我非常注意练习手指间的

各种音程，而不是长时间逗留在某个特定的音程。我也注意不过分伸张手指，不超过手的自然伸张能力。

“我们应当始终用有意识的方式对待基本练习。要努力避免神经和肌肉做出不正确的动作。还要始终给耳朵以充分的时间去辨认音准是否纯正。不良的练习会巩固和恶化不良的音准。如果不用得太久，有时节拍机会有帮助的。我确信，通过慢速和得当的练习可以逐渐发展速度。除此以外，我不知道还有其它培养第一流技巧的方法。”

“当手指疲劳的时候，你怎么办？”

“我从不强制已经疲劳的肌肉。相反，我立即转向专门的右手训练。我会用分弓或跳弓练习简单的音阶，开始每个音反复八次，然后四次、三次，即从上弓和下弓开始，再是两次。接下来，再用连弓练习音阶。”

“这一切至少要一小时吧。”

“不用一小时。问题不在于时间长短，而是在练习时要有极高的自我要求！我再次强调，一旦肌肉累了，演奏者就应当马上停止练习；把手放下，使血液流通。”

“别的你还练什么呢？”

“我练帕格尼尼随想曲，特别是那些更可以看作练习而不是乐曲的随想曲。例如，第五首就是训练左手与右臂配合的极好材料。然后我练第六首，这里左手更为重要。有时我不练帕格尼尼，而练维尼亚夫斯基的练习曲。它们也提出了许多特殊的技巧问题，而且包含多种多样范围广泛的材料可供选择。”

“揉弦怎么样？如果一个学生的揉弦不好或过分紧张，你怎么办呢？”

“假如一个学生许多年来一直用错误的揉弦演奏，那么纠正起来就非常困难，甚至改不过来了。当然，我想从生理上检查这

个问题。每一个优秀的小提琴家都能够而且应当运用不同类型和速度的揉弦。我能提出的最好建议是学生应当尝试向琴边而不是向琴马揉动。但是请不要问我到底是怎样教这种技巧的！我主张用不同类型的揉弦——一种适合舒伯特，一种适合巴赫，另一种适合柴可夫斯基等。我认为，每个演奏者都应当设想一下，各个作曲家会喜欢什么样的揉弦类型和组合。”

“你认为一个小提琴家采用什么样的揉弦以及如何应用这些揉弦与他的个性有什么联系？”

“当然，这两者有很密切的联系。但是，既然你提出了演奏的个性问题，我倒愿意把自己的看法讲清楚。你们知道，艺术家把自己的个性同他在演奏的作品的作者的个性混合在一起是极其重要的。无论如何，自己的个性掩盖了作曲家的个性是不好的。而事实上，当我打开收音机，听了一两个小节以后，立即可以辨认出是哪位小提琴家在演奏。我感到这有点偏向于表现演奏家的个性而贬低了作曲家。依我的看法，这样做是错误的。几个星期以前，我在华盛顿，在罗斯特罗波维奇指挥下演奏了勃拉姆斯协奏曲，排练前，我们在一起吃早饭，他表示了完全相同的看法。”

考虑到罗斯特罗波维奇的个性在他所有演奏中的压倒一切的影响，上述这番话使我们感到十分吃惊，并决定继续讨论这个问题。“譬如说，海菲兹的滑音和风格是很容易辨认的，对此你的看法怎样呢？”

“亲爱的朋友，”古利回答说，“当我们说起海菲兹，那可是在谈论小提琴的一位上帝。让我们回忆六十多年前开始他的演奏风格的时候，他是第一个这样做的人。可是，尽管我对海菲兹非常崇敬，我们不能因此得出这样的结论：他所做过的一切都是永远要遵循的典范。海菲兹的个性在他演奏过的每一位作曲家的

音乐中留下了不可磨灭的痕迹，除西盖蒂以外，几乎所有老一代的演奏家都或多或少地以自己特有的个性贬低了作品。海菲兹无疑是非凡的，但他的演奏方式强烈地影响了一大批想要模仿的人，给他们带来很大的损失，这些人永远不可能真正取得象海菲兹那样巨大的成就。我认为这是最不幸的。”

“你是否认为这种倾向今天已经有了很大的改变？”

“是的。今天几乎没有哪位重要的小提琴家再把音乐作为纯粹表现自己个性的工具了。现代听众来到音乐厅主要是为了听音乐，我认为演奏家的主要责任是力图再现作曲家当时的内心活动。各个作曲家的作品应当用不同的方式演奏，我承认这不是件容易的事情。人们不该用演奏巴赫阿拉曼德舞曲的方式演奏德里戈(Drigo)的小夜曲。”

“你认为许多纯小提琴化的作品已经不再有人演奏的事实是怎么造成的？”

“从乐器的角度来讲，我感到这些作品是很重要的。但我不认为它们有很高的音乐价值。我再说一遍——听众不象某些人所想的那样幼稚。举例来说，我年轻时拉过恩斯特协奏曲。我感到它非常有趣。在那些日子，我的手指似乎会自动地在指板上飞舞。后来，我又重新学习了这部协奏曲，那纯粹是出于教学的需要。有些学生存在特殊的技术问题，可以从学习这样的作品中得到益处。从小提琴的角度看这是一首华丽的曲子，但在音乐上却是个废物。也许这就是现代听众不接受它的原因。”

“你认为恩斯特、约阿希姆、维俄当和萨拉萨蒂的作品还会重新流行吗？”

“这很难说。我认为应当加以区分。维俄当，当然还有帕格尼尼都是很优秀的作曲家，他们的作品，特别是技术服从于音乐总体的作品，是值得今天的听众一听的。”

"你真的相信听众会对那些复杂的现代作品感兴趣吗?"

"我只能列举自己的经历。记得第二次世界大战结束不久，当我和我妻子第一次演奏象勋伯格的《幻想曲》和普罗科菲耶夫、亨德米特的奏鸣曲时，听众的欢迎极其热烈。从而使我认识到，今天选择一些容易博得掌声的曲目以迎合听众是错误的。"

古利的看法很能被接受，似乎代表了当前大多数人的观点。不幸的是他的这种看法不能解释或说明目前听众的兴趣和出席小提琴独奏会的人数急剧下降的原因。我们问了古利所使用的乐器。

"1975年以来我一直使用一把新泽西州哈登菲尔德的塞奇·佩雷松(Serge Peresson)特地为我制作的小提琴。我很喜欢它，到处都用它演奏。我还有一把1742年在皮亚琴察制作的J·B·瓜达尼尼，并有机会长期使用两把极为优秀的斯特拉地：一把是前属奥依斯特拉赫的，1702年制；另一把是前属冯·维谢(Von Vecsey)的，1716年制。但目前我更喜欢拉那把佩雷松。我最喜爱用的弓子是多曼尼克·皮卡蒂和查尔斯·皮卡蒂①所制作的。"

"在举行音乐会之前你练琴吗?"

"啊，练的！假如那天只有半个小时的话，我就用来练习那些最简单的东西，所有的东西都拉得非常慢，以便最充分地控制音准、运弓和神经紧张。而当演奏技巧性的乐曲，诸如帕格尼尼协奏曲时，我就需要更多的准备时间。我发现拉巴赫对稳定右手和左手手指，为演奏帕格尼尼作准备是很有效的。有一次，我在

---

① 多曼尼克·皮卡蒂(Domenic Peccatte)是十九世纪中叶法国继吐特之后最著名的小提琴弓制作家；查尔斯·皮卡蒂(Charles Peccatte)是多曼尼克·皮卡蒂的侄儿，著名法国小提琴弓制作家维柳姆的学生。——译注

卡内基大厅演奏帕格尼尼B小调协奏曲就是用整首巴赫D小调无伴奏组曲，包括恰空作为准备练习的。”

“听众人数的多少影响你的演奏吗？”

“影响不大。但是，说来奇怪，我在象伦敦或纽约这样的大城市演奏似乎比在小城镇更好些。我不能解释这是为什么。记得1957年在米兰极为著名的拉·斯卡拉剧院首次演出时，我非常镇静，拉得也很好。几天以后，我在一个演出过多次的小城里举行独奏会，却感到非常紧张。大城市存在一种既有的演出传统，那里的听众对于演奏家在舞台上遇到的问题似乎更为同情。”

“美国评论家的才干与意大利的相比较你认为怎样？”

“我不知道。我已经十五年没有看报纸上的评论了。你们都明白，如果评论是赞扬的，那倒没什么关系，如果是些批评，它们只会给你带来烦恼。我确信，一个真正的艺术家，不管那些评论是好是坏，他总会干出一番事业来的。”

“你能谈谈对你个人有特殊意义的一些演出吗？”

古利思考了一下。“好的，”他说，“我特别想到了两次演出。一次是1948年我首次演出舒曼小提琴协奏曲，由拉斐尔·库比利克（Rafael Kubelik）指挥。他告诉我，舒曼协奏曲是他父亲简① 去世前不久他们一起演奏的最后一部作品。有了这一了解，加上那次演出的本身，就成了我一生在音乐方面最令人兴奋的经历之一。”

“那么另外一次呢？”我们问。

“另外一次是富于感情色彩的。那是在1945年，我大约十九岁，战争最终结束了的时候。由于德国人的占领，很久不让我们

① 简·库比利克（Jan Kubelik，1880—1940）是捷克著名的小提琴家，舍夫契克教学体系的杰出代表。他的儿子拉斐尔·库比利克生于1914年，是著名的指挥家，1948年离开捷克斯洛伐克定居国外。——译注

演奏，也不让听门德尔松、布洛克(Bloch)、普罗科菲耶夫等人所谓'颓废的'音乐。我的许多朋友刚从集中营或监狱出来。我们剩下的人也都一直生活在思想牢狱之中。当我第一次重新出现在家乡的舞台上，演奏布洛克的《巴尔盛组曲》的时候，它象是对自由的竭诚呼吁，使我感到了自由的真正含义，心灵受到了极大的震动。"

"你是本能地还是用分析的方法背谱的？"

"两者。但我想强调思想集中是背谱的一个基本因素。最近我有机会四次演奏了勃拉姆斯协奏曲。然后又在华盛顿演奏了它，我在第一乐章中竟毫无理由地记错了几小节。"

"为什么象你这样有经验的演奏家会发生这种事呢？"

"全然是思想不集中。对，我是在想着音乐，但不是当时正在演奏的地方。这是演奏家所能犯的最坏的错误之一。许多小提琴家，包括我自己，都犯过这样的错误。我的这次失误是不可原谅的。大厅、音响、指挥和乐队一切都非常好，直到这不幸的时刻降临之前我始终感到很舒适。啊——要全神贯注！"他反复说。

"除了专心以外，关于背谱你对学生们还有什么建议？"

"恐怕很难讲得具体。每个演奏者都有自己的背谱方式。有人写了关于科学的背谱方法的书，但我不能证实它们的可靠性。

"背谱的最有效因素之一是通过手指的不断练习养成习惯动作。但这也会有弊病，特别是年轻时从技术上掌握了一个作品，成年后再重新学习它时，这种弊病更容易显示出来。例如，我十几岁的时候，曾多次演奏德沃夏克协奏曲。二十年以后，我重新学习这部作品。当然，在这期间，我的技巧运用、音乐情趣和标准都极大地成熟了。可是当我再次演奏它时却感到很困难，因为童年时代养成的手指习惯动作仍然在起作用。有趣的是手

指往往比脑子记得更牢。"

"让我们问你一个在小提琴演奏者中间引起广泛争论的问题。对于左手拇指的位置你的看法怎样？"

"就我而言，我更喜欢比较靠后的拇指位置。尽管每只手都是不相同的，我认为所有手指在各个把位中都应当尽可能地靠近琴弦，这应当是一条基本规则。"

"在那些最高音区，你更喜欢手指的伸张位置，还是比较立起来的位置？"

"尽可能伸张，我感到这对音准是有帮助的。当我拉到高把位的时候，手指与弦所形成的角度改变很大。顺便说一下，在高把位演奏技巧性的乐句时，只要可能，我总是用 1—2—4 的指法代替 1—3—4 的指法。"

"在帮助学生解决个人的特殊技术问题时，是你为他们设计练习，还是让他们自己创造一些练习？"

"不用。我感到可以从舍夫契克，从弗莱什和加拉米安的音阶练习中找到我们所需要的一切。但是，对那些响亮的，感情强烈的音，特别在高把位时，我建议用 3 指代替 4 指。这不仅因为 3 指更为有力，而且因为 3 指指尖肉多，按弦的面积大，能够发出更美、更洪亮的声音。"

"你为自己的练习和演出，并为你的学生们选择什么样的名作版本？"

"我总是喜欢用原版或最接近于原版的版本。现今我们可以通过缩微胶卷或静电复印的办法看到原稿。就以巴赫为例，他的许多作品都染上了编订者们的个人想法。不管怎么说，"古利笑了，"假如我们要犯错误，我想最好还是犯我们自己的，而不要犯那些编订者的，特别是十九世纪具有浪漫主义倾向的编订者的错误。对于巴赫无伴奏奏鸣曲，我用巴仁赖依特（Baren-

reiter)的版本。”

“莫扎特协奏曲又怎么样呢？”

“我也用巴仁赖依特版的G大调第三和A大调第五，它们没有弓法和指法，我可以根据自己的爱好和对作曲家的理解设计出自己的弓法和指法，而不会由于别人的主意而把谱子弄得乱七八糟了。至于另一些协奏曲，有时我用布赖特轲夫-哈特尔(Breitkopf-Hartel)版，这种版本虽然不如巴仁赖依特那样精确，但还是很好的。”

“就拿巴赫的无伴奏奏鸣曲来说，看看各种各样其他演奏家和教师提供的版本你认为是有益的吗？”

“我认为有好处，因为这可以促进学生的思考。毕竟有些版本，特别近几年的，是由一些优秀的音乐家编订的。世界上没有哪两个小提琴家对巴赫无伴奏奏鸣曲具有完全相同的概念，无论在音乐上还是在技术上都是这样，因此存在着试验和不断对作品进行再分析的无限可能性。”

古利先前同意过为我们分析巴赫不朽的D小调第二无伴奏组曲中的恰空。

“恰空，”他说，“实际上是几百年前的一种慢速度的非常高雅的西班牙舞曲，演奏者用这样的眼光看待它是很重要的。由于它是一首舞曲，所以节奏在表现中起着极为重要的作用。贯穿于整首乐曲的演奏过程，一定的速度变化是许可的，但节奏要素必须始终保持不变。而且应当懂得，恰空主题节奏的基本动力是在第二拍上。”

“你认为恰空开始的几小节，那些后面跟着重复的主题音的每个和弦都应当拉成和弦吗？”

“我知道一些演奏家把它们重复为和弦，另一些演奏家则只拉成为单音。我认为关键是你在第一小节用了哪种方式，以后

再遇到这种情况就应当继续采用同样的方式。"

"你喜欢把和弦拉得长一点还是短一点?"

"我认为不应当拉得太长,因为你们必须记住巴赫时代所用的弓子是不长的。"

"除了乐谱标明的以外,对于音符的长度你有什么基本规则吗?"

"有的。为了强调作品的巴洛克风格,我主张把短音符拉得稍微短一点,而把长音符拉得长一点。这些节奏上的夸张可使全曲的表现更有特色。还有一点——巴赫时代普遍采用装饰的手法,即使乐谱上没有写出来,我们也可以在华彩性乐句中加入诸如颤音之类的装饰,这也是很重要的。"

"关于区别分弓而使用连弓,你的看法怎样?"

"我认为巴赫是位很好的小提琴家,他知道什么地方要用连弓,什么地方要用分弓,并且在谱子上标了出来,虽然我并不认为应当机械地遵照这些弓法演奏。我们应当用连弓拉那些不想突出的音符,而用分弓拉那些需要突出的音符。演奏者选择什么样的弓法是同他的分句有密切联系的。"

"你能给我们一个弓法选择的具体例子吗?"

古利查看了乐谱。他说,"让我们看第29小节。这个小节第二、三拍上有七个十六分音符应当用连弓,最后一个十六分音符应拉作分弓,使它成为下一小节的先导。这个十六分音符可以同前面连线内的音符一弓演奏,但要把它们断开。假如用单独的下弓拉它就可能显得太强了。人们常常采用一些舒适的弓法,但与原作的精神并不一致。"

"第33小节你都用分弓吗?"

"是的。你们看,当演奏第33、34和35小节的时候,我就想起有两层键盘的古钢琴。右手是一个键盘,左手是另一个,而每

个小节我都用两个键盘演奏。”

“通常你是用什么办法使各变奏之间有更大的变化呢？”

“我总是尽力使它们形成对比，如果一个变奏是抒情的，那么下一个变奏就采用诸如顿弓等强调的弓法，当然这要看是否适合这个变奏的基本音乐线条和句法。人们不能随便改变音乐的连贯性，但是象恰空这样的作品却要求演奏者在音乐许可的范围内作尽可能多的对比处理。这是一种巨大的考验！”

“你是怎样设想从第57小节开始的这段音乐的特征和变化的？”

“从第57小节开始的四小节是得意的，近乎高傲的；下面四小节是向第65小节的过渡，这一小节我更喜欢用弱奏，以避免只用一种力度演奏太长的段落。这里，我用一种柔和的顿弓奏法，而当开始那些音阶进行的乐句时，我把它们想象成许多条湍急的小河。到了第77和78小节，音乐的性格应当是比较宽广和从容的。”

“你是怎样处理第81小节的处于平静段落中的最后四个音的？”

“我用连弓拉这四个音，但是每个音都稍稍断开一点。所有这些和紧接的流畅、连贯的乐句都是下一乐段的前奏，其中巴赫只写下了和弦，并标以‘琶音’的字样。这在第113小节的地方发展到了顶峰。”

“第121小节开始的那些长连弓又怎么样呢？”

“这里我们必须避免仓促的演奏，这样音符就不会被‘吞’掉。我喜欢在第一把位演奏第124小节，虽然它要求弓子从G弦跳到A弦上去。在第126和127小节，虽然内在的节奏优势在第二拍，但我们应当只强调第一拍。这样可使第二拍不致于过分突出。”

"我们注意到你在第129小节的和弦中用了D弦和A弦的空弦音而不用4指。"

"有时我也用4指，但在闷热的大厅中演奏时空弦比较可靠。"

"对于第133小节的极度轻奏你的想法怎样？"

"这里巴赫没有给什么力度标记。我感到情绪应当是亲切而温柔的，但决不能过分伤感。

"从这里到结尾，有许多段落存在着我们已经讨论过的类似问题。演奏者的职责应当是找出和竭力强调主题音，并根据这个原则构成他的弓法、指法、力度及音色变化。"古利拿起小提琴拉了几段变奏来证明他的观点。我们注意到他是按照巴赫原稿建议的方式演奏琶音的。示范完了之后，他放下琴说——"你们知道，除了上面说过和做过的以外，还有一个更加重要的因素，那就是小提琴家的敏感性，他的良好的或糟透的趣味以及在探讨处理好作品的过程中看出和找到言外之意的本能。"

这是一个令人真心诚意地赞同的简明的概括。我们提出了最后一个问题：

"你具有多方面的非凡品性，其中之一就是擅长演奏帕格尼尼的音乐，那么你是怎样练习双泛音的呢？正如每一位小提琴家都知道的，这是一种碰运气的不可靠的差使。你有什么练习双泛音的特殊方法吗？"

古利稍稍皱了皱眉头，踌躇了一下对我们说，"没有，我真的没有任何练习双泛音的秘密。我似乎总是具有天生演奏它们的能力。

"我只能说左手必须有绝对良好的音准，并能本能地'感觉'手指间的正确距离。当然，还要具备正确运用右手压力的能力，这对于发音的清晰也是至关重要的。我的那些很有才华的学生对

演奏双泛音似乎并不感到很困难。至于那些缺乏才能的学生，”古利调皮地笑了，“我就避免给他们拉有双泛音的作品。”

古利的演奏曲目十分广泛多样，他录制的唱片包括贝多芬、门德尔松、莫扎特第三、第四和第五、帕格尼尼第五以及塔蒂尼D大调和F大调协奏曲，一批同室内乐队合作的维瓦尔地的作品，还有三首艾伯托·柯西(Alberto Curci)的作品。柯西是那不勒斯小提琴家兼作曲家，他是约阿希姆的学生。除了贝多芬全套小提琴与钢琴奏鸣曲外，古利还同恩里萨·卡瓦罗(Enrica Cavallo)一起为弗朗克、席曼诺夫斯基、布索尼(两首)的奏鸣曲和七首维瓦尔地为小提琴、大提琴和古钢琴的奏鸣曲灌了唱片。他录制的帕格尼尼作品有四首随想曲、《我心中颤抖》以及引人注目的第五首协奏曲。

古利还录有一张极为精采的单张唱片，其中包括巴赫G小调第一无伴奏奏鸣曲、塔蒂尼《魔鬼的颤音》奏鸣曲(开始的抒情乐段是用双音演奏的)、帕格尼尼第十三和第二十首随想曲以及维俄当《浪漫曲》。这张唱片对于小提琴迷们真是“可喜的发现”——从小提琴和音乐的各方面看来都是无懈可击的。

在写作本文时，古利作为独奏家、室内乐演奏家和教育家的生涯，正在他同时代最重要的小提琴家的行列中大步向前。

塔特亚娜·格林丹轲

(Tatyana Grindenko)

塔特亚娜·格林丹轲1946年3月29日生于苏联的哈尔科夫。她五岁开始学芭蕾舞。不久，芭蕾舞老师发现这孩子对音乐有敏锐的听觉，就向她母亲建议让她学小提琴。那时塔特亚娜还不到七岁。她认为母亲是她日常练习和事业发展的动力。她跟第一位老师艾布拉姆·拉扎罗维奇·科斯罗维奇（Abram Lazarovich Koslovicher）学习了四年，进步非常快。学习了六个月之后，她就参加了一场音乐会。九岁时，她和乐队一起演奏了巴赫D小调协奏曲，不久又登台演奏了维尼亚夫斯基第二协奏曲。在伟大的教育家尤里·伊萨耶维奇·扬凯列维奇(Yuri Isaevich Yankelevich)的劝说下（当时他不能接受塔特亚娜成为他在莫斯科班级中的学生），她的家庭从哈尔科夫迁到列宁格勒，在那里她参加了列宁格勒附属天才儿童音乐中心学校。

她在列宁格勒的老师鲍里斯·亚历山德罗维奇·塞奇耶夫（Boris Alexandrovich Sergeyev）是迈伦·波尔扬金（Miron Polyakin)的学生，波尔扬金则是奥

尔最著名的学生。学了两年多一点以后，格林丹轲一家就迁到了莫斯科。塔特亚娜在学校学习的最后四年和在莫斯科音乐学院以及研究班学习的整个过程中，一直跟扬凯列维奇学习，总共约达十一年之久。她对扬凯列维奇的助手梅亚·萨莫洛夫娜·格莱扎罗娃(Maya Samoylovna Glezarova)也有很高的评价，称她为“光辉的教育家”。

1968年格林丹轲在索菲亚举行的世界青年和学生联欢节上获得了一等奖。在民主德国和奥地利开独奏会和参加专家讨论会之后，她在全苏比赛和莫斯科第四届国际柴可夫斯基比赛中获奖。1973年她在波兰波兹南举行的有声望的维尼亚夫斯基比赛中获得一等奖。

格林丹轲的演出曲目是庞大的，涉及到从巴洛克到先锋派音乐的全部范围。甚至当她还是个学生时，就已经极为广泛地举行音乐会了。她曾经与著名的小提琴家吉东·克雷默(Gidon Kremer)结婚，共同生活了六年，并和他合开了大量的音乐会。她现在的丈夫是苏联作曲家利奥尼德·马蒂诺夫(Leonid Martynov)。格林丹轲是文艺复兴时期音乐作品的爱好者，是一位先锋派音乐试验的拥护者，是现代“摇摆”和爵士乐的赞赏者。她还是一位古意大利、荷兰油画，德国素描，俄国人像画和巴拉亭斯基(Baratynsky)、德尔赞文(Derzhavin)、费特(Fet)等的俄国文学与诗歌的热情的鉴赏家。

我们和格林丹轲的多次讨论都是在莫斯科进行的。她是一

位苗条而有吸引力的年轻女士，谈话十分坦率，使人耳目一新。由于她在小提琴训练和经历上有很强的浪漫主义倾向，她对音乐的看法是很容易引起争论的，有时甚至是很不正统的。与往常一样，我们和她的谈话是从了解她的童年开始的。

“我童年最早的想法，”她回答说，“是很奇怪的。从我一开始学习，似乎就是为了准备开音乐会。我记得的就是这些。假如母亲叫我到室外去走一走，我就会站在路上不知所措。我不能理解一个人怎么能站在外面什么事都不做呢。说来你可能感到奇怪，但是我对自己的童年生活几乎没有什么具体的记忆和印象了。”

“你怎么会拉起小提琴来了呢？”

“这纯粹是偶然的。我五岁开始学芭蕾舞。有一天老师对我的母亲说，‘这个女孩儿有很好的音乐听觉，她应该学拉小提琴。’这样，在七岁前，我就开始学习小提琴了。”

“你的进步很快还是很慢？”

“由于我的第一位老师科斯罗维奇，我进步得非常快。我认为他的确是一位非常优秀的启蒙教师。他上的课是与众不同的。他有一种能鼓励学生喜爱音乐的惊人方法。学生在很大程度上都是自行其事，而不是被淹没在大量的技术练习之中。他很强调视奏，我们一连几个小时地视奏二重奏。在初学阶段，我熟悉了一大批二重奏。”

“那么你基本技巧的情况怎么样呢？他完全不注意这方面的训练吗？”

“注意的，但很不严格。我记不得他的全部教学方法了，但是通过不断的视奏和经常的演出，我的训练也发展起来了。仅仅学习了六个月之后，我就在音乐会上演出了。当我九岁时，我已经和古斯曼（Gusman）一起演奏巴赫A小调协奏曲了。古斯

曼现在是高尔基爱乐乐团的首席指挥。不久之后，我又演奏了维尼亚夫斯基的D小调协奏曲。”

“你怎样总结跟科斯罗维奇学习的这四年呢？”

“如果没有他，我永远也不会成为一个小提琴家。但是说得具体一点，我所能记得的只是那一个接着一个音乐会的童年生活。”

“在你们移居到列宁格勒以后，你在适应塞奇耶夫教学方法方面感到困难吗？”

“不困难。总的来讲我是一位很容易和人们相处的人，在改变学习方法上我没有遇到过什么心理上的问题。”

“专心于迈伦·波尔扬金演奏的塞奇耶夫，是一位非常严格的教师。他促进了我的抱负。以前我是作为一个孩子进行演奏的，但是他唤醒了我成年人的艺术直觉。然而在这个时期，我在艺术标准方面，发现了一个严重的矛盾。”

“你这话是什么意思？”

“阿，你们看！我有着演奏音乐的强大动力，可完全没有能对音乐本身有强烈的感受。我的演出欲望是由学校举行比赛的那种气氛不断激发起来的。我有着上台的强烈愿望，但是这种愿望和出自内心地想‘表达音乐’并没有什么关系。我到了塞奇耶夫的班上不久，他就让我在音乐会上演出。虽然演奏的作品越来越难了，可是从内心对音乐的感受来讲，一切还是老样子。两年多以后，我们移居到了莫斯科，我的发展才起了根本性的变化。”

“你们搬到莫斯科去，是否就是为了要跟扬凯列维奇学习？”

“不是的。虽然我们原先在扬凯列维奇的建议下从哈尔科夫搬到列宁格勒去住，但我们搬到莫斯科去住是因为原来我们居住在南方，在列宁格勒我们经常感冒。”

“你说在莫斯科你的学习起了根本性的变化?”

“是的,那的确是一件令人震惊的事。我不断地在音乐会上进行了那么多次成功的演出之后,扬凯列维奇布置我练了许多音阶和练习。正是在这个时期,我对音乐和小提琴的整个态度才得到了检验。例如,我记得从前曾经学过斯波尔(Spohr)的第九协奏曲,那时我只把它当成某种原始的基本练习,我对这部作品的概念一直是这样的。但是扬凯列维奇一句一句地向我揭示这部作品的美,以至使我迷上了它。在他的指导下,我开始理解音乐,对演奏的作品有了真正的感受。”

“难道你不认为一个象你这样真正有才能的人,不管早期训练和扬凯列维奇的影响如何,最终总会很自然地‘感受’音乐的吗?”

“可能会是这样。但是我有一些跟其他老师学习的同学,他们有很好的技术,但是并不真正知道他们演奏的是什么。可能有些有才能的演奏者,依靠他们自己就能从音乐上成熟起来。但是,我在这方面特别需要扬凯列维奇的指导。”

“你能给我们更多地讲一讲他的教学方法吗?”

“他在训练学生技术方面是无比卓绝的,能克服所有的困难,从而使学生能自如地演奏他们选择的任何作品。他的原则之一是:‘你在家里做得越多,在课堂上得到的时间也越多’。我记得我的有些课长达3—4小时,使我精疲力竭。但是如果我上课前没有做好准备,或者他认为我演奏得很不当心的话,他就立即要我回家去练琴。很明显,他认为我是很有前途的,因为有一次他曾经很愉快地对我母亲说,‘坦娅将来总是有饭吃的’。”

“在这个时期你演奏什么合奏的作品吗?”

“有的,而且相当多。这最后导致和我第一个丈夫吉东·克雷默的二重奏。我现在仍然演奏许多合奏的作品。”

格林丹轲在回忆她和她的一位同学维克托·特雷特亚科夫(Victor Tretyakov)演奏二重奏时暗自笑了。"我们一起演奏了维尼亚夫斯基的二重奏和其它一些曲子，而且在排练时总是争论。"

"你每天练习几个小时？"

"只有当我们还居住在哈尔科夫，在母亲直接看管下我才按时练琴。后来我变得更独立时，便学会一边看书、看电视，一边学琴，我感到这样做是合乎逻辑的，因为困难的乐句学起来很容易使人厌烦，而手指动作的单纯反复可以自动发展灵巧性。但是请不要误解，我并不是把这种练琴方法作为一种生活方式向其他人推荐。"

这话出自一位国际比赛获奖者之口，而且她的演奏是以技巧熟练和美妙而激动人心的抒情性一直受人赞扬的，真使我大吃一惊。"你这话是当真的吗？"我问她。

"当然是真的！"

我决定把曲目问题提出来讨论。"哪部作品或者哪些作品对你的发展起的作用最大？"

"毫无疑问，恩斯特（Ernst）的升F小调协奏曲从音乐和技术上都对我起了最重要的作用。我记得扬凯列维奇是怎样让我用十分哀婉动人的感情来演奏这首作品的。"

"在你年轻时候呢？"

"象我前面说过的那样，对这个时期我能回忆起来的印象是很少的。我记得大概是维俄当的几首协奏曲以及无数的塔兰泰拉舞曲、回旋曲和随想曲，并且接连不断地在音乐会上演奏它们。我拉琴就是为了在舞台上演出。这是我存在的动力！"

"练习曲的情况如何？"

"我在扬凯列维奇的指导下学习了克莱采尔、顿特和帕格尼

尼随想曲。著名的克莱采尔第二首练习曲是我喜爱的练习曲之一，我拉了不计其数的这首练习曲的变奏。他要求我把每一个变奏都演奏得十分完美、流畅。我喜欢这种考验。但是他还坚持让我练习我所憎恨的音阶。甚至到现在，我也很少练习音阶，除非我的音准状况很坏。只有在这种情况下，我才用音阶做'打扫清洁'的工作。"

"你对演奏感到害怕吗？"

"有的，我第一次感到害怕大约是在二十五年以前。在这之前，我在这方面没有问题。但是大约在我九岁的某一天，我被安排在一场日常的学生音乐会上演出。一位年纪比较大的演奏者非常紧张，而且不断问我'你害怕吗？'突然，我感到假如这个比我大的学生害怕，那么我也会害怕的。轮到我演奏的时候，我感到非常恐慌，简直不能迈步登台了。现在我仍然记得那种可怕的感觉，这些年来某些恐惧的感觉还继续留在我身上。"

"当你还是一个学生时，你是否特别喜欢某些作品？"

"我对一部作品是否喜欢，这从来是不重要的。我知道必须拉它，就拉了。那时母亲指导我学习，她说'坦娅，你必须这样做，'这句话就足够了。我是一个非常听话的孩子。"格林丹柯笑了，"我要告诉你一件有趣的事情，"她说，"有一次我开始反对学习帕格尼尼的《无穷动》，我母亲就躺在床上说，'如果你不拉它，我就去死。'你们可以相信，我就服从了。"

"你母亲有杰出的教育才能。职业教师不能采用她的方法，这是一件多么可惜的事啊。请告诉我们，是否有某些你特别喜爱的作品？"

"没有什么特别喜爱的作品。但总的来讲，我喜欢那些没有钢琴伴奏的作品。由于某种原因，很长的一段时间我不喜欢钢琴。"

“能请你再谈一下你跟扬凯列维奇学习的体会吗？”

“好的。当我到他那里去的时候，他立即开始给我纠正手的缺点。但这还不是一切。他还得对付我那种荒谬的骄傲，也就是一个成功的有经验的年轻演奏者的自负心理，而当她突然面对现实时，在技巧和音乐两方面的基础都是不足的。扬凯列维奇不接受任何有缺点的东西，并且不断地用‘不对，不对，不对，’这样的话来激起我的好胜心，直到我做对了，他感到满意时为止！有的时候，象在我学习席曼诺夫斯基(Szymanowski)协奏曲时，他也使用比喻的手法。他详细地讲述了印象派的本质，主张这种音乐应该充满雾蒙蒙的，模糊的气氛。”

“我还愿意提一下他的助手格莱扎罗娃。她非常严格，以致某些学生怕去找她上课。甚至有的学生由于不能承受她那十分严格的要求而完全放弃了小提琴。我猜想有人可能会说，她的排斥平庸的政策，支持了达尔文的‘自然淘汰论’。但是她知道如何激励她的学生，而那些经得起她的要求的学生，就成了我们时代最优秀的小提琴家，其中有斯皮瓦科夫(Spivakov)、兰兹曼(Lantsman)、贝兹维克尼(Bezverkhny)、科佩尔曼(Kopelman)等。”

“哪一位苏联音乐家对你的鼓励最大？”

“除了上面所说的以外，我要说的是大卫·奥依斯特拉赫，特别是他的助手派奥蒂·阿布拉莫维奇·邦达仁科(Pyotr Abramovich Bondarenko)，我认为他是一位真正的教育家。由于我的前夫是吉东·克雷默，所以允许我到莫斯科音乐学院去听奥依斯特拉赫给他上课。奥依斯特拉赫的课是极为有趣和富于成效的。他所说的那些事情，学生将永记不忘。我认为他是我们这个时代最伟大的音乐家之一。然而，尽管他有着辉煌的才能、知识和经验，我认为他在音乐上是十分保守的。

“记得有一次当吉东演奏艾尔弗雷德·施尼特科（Alfred Shnitke)奏鸣曲时，奥依斯特拉赫高声地对他的妻子叫道，‘塔玛拉，塔玛拉，到这儿来。你听听他们在拉些什么！目睹这种所谓的音乐的发展还不如马上去死呢。’

“说来奇怪，他并不过于喜爱古典音乐。有一次吉东和我演奏了一首泰尔曼(Telemann)的二重奏鸣曲，他说我们演奏得很好，但这是非常单调的音乐。后来我又吃惊地听他说，在他这个年纪，他还愿意把巴赫无伴奏奏鸣曲留到年纪再大些时去拉，现在他不想演奏‘容易的东西’，而愿意选择勃拉姆斯。

“总的来讲，扬凯列维奇和奥依斯特拉赫有同样的看法，与巴洛克或者现代先锋派的音乐比较起来，扬凯列维奇更喜欢浪漫派的音乐。我想我们不能因为他们所受的音乐教育而责备他们。但是我坚决不同意他们的看法，现在我确信十九世纪那种有着强烈感情冲力的音乐，妨碍人们理解古代音乐的极度透明性。就是这样——透明性！今天我认为扬凯列维奇对巴赫和亨德尔的处理是完全错误的。不幸的是，这种浪漫主义倾向的音乐教育传统仍旧在这里，也在其他国家继续起着主导作用。”

“邦达仁科的情况如何？”

“他没有得到应有的承认，这是使人感到十分遗憾的。我知道他的一些学生不喜欢他，甚至低估了他。他对我一直是很友好的，但由于他不是我的老师，所以总是避免对我讲批评性的话。可是有一天，扬凯列维奇病了，吉东和我就去演奏给邦达仁科听。”

“这符合规矩吗？”

“符合的。由于吉东和我结了婚，我们可以互相听对方上课。我们感到邦达仁科处在一种‘明珠暗投’的不利状况中。他被一批不满意的学生所包围，这些学生希望从他的讲话中受到某种

启发，可又不能理解邦达仁科最显而易见的思想逻辑。只有很少的人能理解他那种卓越的洞察力。邦达仁科短短的几句话就能使人获得比许多教师上几次课更多的启发。记得有一次，我演奏了莫扎特协奏曲，每一个人，包括扬凯列维奇都是满意的。接着，邦达仁科过来对我说了些使我一生难忘的话：'听着，小家伙，只有当有了熟练的节奏感之后，你才能够真正把莫扎特拉好。'后来我才认识到这些话的深刻含义。"

"你受过某些外国艺术家的影响吗？"

"有的，西盖蒂(Szigeti)，那是在1970年吉东和我参加柴可夫斯基比赛时见到的。你们知道，有的时候，甚至不通过演奏，我们也能感受到一位艺术家的伟大之处。不知为了什么，西盖蒂对我和吉东有很大的兴趣。还要补充一句，参加这次比赛对我来讲是非常困难的，因为我的丈夫也参加了比赛，象所有的好妻子一样，我的全部心愿就是希望他获胜，对我自已则一无所求。我莫名其妙地得了第四名，这是一个奇迹。因为，坦率地讲，我并没有进行充分的准备！在第三轮演奏中，我紧张到了极点。当我一开始演奏，突然发晕了，并失去了记忆。这是我一生中第一次完全忘记了整个乐曲；我真想停下来，后来才设法跟上了乐队；这简直是一场恶梦！

"当我演奏完以后，西盖蒂赶紧走到演员室来，他的手由于同情在发抖。他立即开始安慰我。他是位多么善良的人哪！后来，当他离开莫斯科的时候，他对我说，'今后你可以做任何你所喜欢的事，但是绝对不要放弃演奏小提琴。'

"奥依斯特拉赫也表现出衷心的同情。后来他告诉我，当我拉错了的时候，他一直抓住评委用的桌子的一条腿。'我简直要把它折断了，'他说。"

"是否有任何对于你对音乐的态度有重大影响的特殊事

件？”

“有的，有一天我们在音乐学院听指定的巴赫B小调弥撒曲的唱片，我认为这是我音乐成熟的催化剂。过去我曾经听过它，但是这一次却使我几天都感到震动。我第一次认识到演奏音乐绝不意味着仅仅是那些音符。当理解了音乐的精神实质以后，我对音乐的整个概念有了一个新的转折。我知道这只是一个简单的真理，但如果一个人只能演奏音符，那么最好是放弃音乐。正是通过巴赫我才得到了这个启示。”

“当你还是学生的时候，你常与钢琴家一起演奏吗？”

“很少。我认为这是我们教育制度中的一个缺点。就拿莫扎特小提琴和钢琴奏鸣曲为例，这些奏鸣曲的小提琴声部要求并不过高，它们有许多可以使年轻小提琴演奏者们理解小提琴和钢琴总的结构的优秀材料。然而我们的学生在演奏莫扎特协奏曲之前是很少熟悉它的。这样做似乎是太晚了。因为失去了一个向年轻人介绍莫扎特的魅力的一个极好机会。”

“你在学生时代演奏许多室内乐吗？”

“不幸得很，没有。我的教师们主要都是从事独奏音乐的。”

“从教育的观点来看，你认为这样合适吗？”

“合适，也不合适。从总的来讲，我认为是正确的。也就是说，我认为一位音乐家基本上应该是按照独奏家的要求进行培养的。要成为一位独奏家，就意味着不仅要演奏得好，还必须具有独奏家的特殊心理状态。我认为演奏室内乐对独奏家有很大的帮助。但是，一位基本上属于室内乐的演奏家，将永远不会成为真正的独奏家。”

“你能给我们讲一讲关于你比赛的经验吗？”

“我的第一次比赛是在索菲亚的青年联欢节上，从不同国家来的三十位小提琴家中我获得了一等奖。在这之后，我又在

'全联邦'和'全俄' 比赛中获得一等奖。1970 年在柴可夫斯基比赛中我获得了四等奖。当然，1973 年在维尼亚夫斯基比赛中获得一等奖是我所得的最高荣誉。我还获得过其它八个奖。"

"你对比赛的看法如何?"

"它们既是积极的，也是消极的。强调比赛的消极面，现在正变成时髦的事物。但是我们生活在一个复杂的时代，某种客观的选拔制度是必要的。在比赛中获得一等奖并不能为年轻的演奏家自动打开所有的大门。我认识一些人，他们演出的机会是很有限的。就我自己的情况而言，除了获奖的关系外，多年来我已经在不少城市有了自己的听众。当然运气是很重要的。我必须指出，在舞台上演出对演奏者来说是种'过瘾'的事，而且可以这么说，尽管作了一切努力，可总是使你在神情上出现某些紧张。演奏者需要在斗争中经受锻炼，而那些不能克服这种压力，心肠脆弱的人，就很容易在他的经常性音乐会中失败。

"再讲一点比赛的事情。你知道我为什么没有能在 1970 年举行的柴可夫斯基比赛中获胜吗?吉东在那次比赛中的确取得了胜利，但是即使他不参加，我还是不能获胜。这是因为我当时正处在不幸的年龄，我还缺少抛弃艺术自负心理的能力。那时我还不理解最重要的东西，就是到底为什么演奏音乐。最好在小时候就参加比赛，那时纯粹的热情就能使他取得胜利；或者在已经充分地成长为一个成熟的器乐家和音乐家之后再参加比赛。当时我两者都不是。扬凯列维奇总要求我公开地、坦率地进行演奏，以暴露我的灵魂。可那时我被维多利亚式的思想所包围。我感到一个人只能把自己的感情暴露给亲密的朋友，而不是暴露给公众。扬凯列维奇坚持他的想法，可是当按照他的想法去做时，我有一种毫无掩饰的感觉。我的这种怕羞感逐渐地减少

了。但是它的痕迹至今始终存在。例如，在演出之后我总是匆忙地离开舞台。

“后来，我懂得了，如果一个人不能在演出中把他的全部感情表达出来，他就不应该出现在公众面前。我充满了感情，这是充分理解和表达浪漫主义音乐的关键。但是那时我对巴洛克和现代音乐一无所知。然而，我却开始理解了为什么象奥依斯特拉赫和扬凯列维奇这样一些扎根于浪漫主义艺术的大师们，不能真正了解巴洛克音乐所具有的明快而纯洁的活力或现代音乐令人兴奋、陶醉的新颖音响的真正原因。”

“就拿勃拉姆斯和巴赫来说吧，你怎样描述他们之间的不同点呢？”

“我要说勃拉姆斯的音乐表达了复杂的强烈感情，而且往往美化，至少是下意识地美化某种人们所不具备的品质。古代大师们的音乐作品则缺少这种强烈感情，但终将使听众感到满足。可能他们的风格有些简洁、严肃，但是他们作品中所表达的感情却是意味深长的，不需要经过任何美化就能使人们得到从音乐中所能得到的最大启发。现在我正在着重演奏巴赫和巴赫之前的音乐。我过去曾经喜欢过勃拉姆斯，可现在我演奏勃拉姆斯从心理上感到有困难。”

“这是可以理解的。许多富有思想的音乐家都经历了艺术上的循环。可能有一天你会在比以前更高的水准上再次喜欢勃拉姆斯的。随着艺术家的成长，他对事物价值的看法，以及他对待其他人和整个世界的态度也会经历一个演变的过程。

“是否有过某种非音乐的、甚至是宗教的思想，影响过你的想法？”

“似乎有过。我只记得当听巴赫B小调弥撒曲时，第一次感到如果一位音乐家的精神是空虚的，他很快就会走进死胡同。

我还懂得了，一个人不要变得骄傲或是回避学习。吉东和扬凯列维奇在某些事情上和我有不同的看法。扬凯列维奇总是说，'你在渐渐失掉你的个性。'

"但是我感到一个人不能保持他已经在失掉的东西。有一个时期，我力争吸收西方哲学家们的智慧。这个时期对我作为一个演奏者来讲，感到特别困难。在经受了1970年柴可夫斯基比赛的严峻考验之后，我经历了一个持续约两年的绝望和危机时期。我甚至拒绝准备1973年维尼亚夫斯基的比赛。他们迫使我进行严格的演奏。"

"你是怎样克服你的问题的？"

"用了很长的时间，而且在这个过程中，我对待音乐的整个态度经历了一个巨大的变化。我认识了作曲家列奥尼德·马蒂诺夫，也就是我现在的丈夫。我们常常坐在他的公寓内一边喝茶，一边听着象奥克海姆(Ockeghem)和达菲（Dufay）这样一些古代大师的作品。开始，象典型的用浪漫主义音乐灌输的音乐家一样，我不能理解古代音乐具有的特殊美妙之处。接着，我逐渐地喜欢它们了，而且产生了一种想演奏它们的不可抗拒的欲望。我开始忘记了所有其它类型的音乐。记得从前我曾经听过一首蒙特威尔地（Monteverdi）的情歌，竟然感到它是淫猥的。

"接下来我认识了安德烈·卢比莫夫（Andrei L'ubimov），他是俄国钢琴家中最有独到见解的人物之一。我们开始对文艺复兴时期的音乐和乐器进行研究。我有一把古中提琴和其它一些特别为我制作的仿古乐器。大约有一年时间，我完全放弃了小提琴而集中于古代音乐。我甚至学会了操纵录音机。后来在我的生活中又加进了另外一种形式的音乐，也就是最极端的最有试验性的先锋派音乐。

"这对消除我在舞台上的拘谨感也是有帮助的，因为这样的

演出要求我在台上走来走去。这种音乐在音乐和技术上都要求即兴演奏，使我学会了迅速反应。卢比莫夫和我还演出了一首凯奇(Cage)的作品，其中表演多于音乐。

“后来我又开始了解另一种音乐。从前听到电子琴的声音我就会感到烦恼。电子琴对我似乎是亵渎音乐的一种工具。现在电子琴或吉他的声音却会使我的头愉快地摇晃起来。这似乎是对我过去简单的否定态度的一种惩罚。”

“是马蒂诺夫第一次把我带进一间电子演播室，那时我们已经结了婚。卢比莫夫和我用电子系统演奏了斯托克豪森(Stockhausen)的一些作品。虽然这种音乐在我的生活中曾起过很大作用，我现在已经不再演奏它们了。不过我仍然演奏先锋派音乐。”

“什么先锋派音乐，请举个例子好吗？”

“我演奏了一首西尔维斯特洛夫(Silvestrov)的超现代派的辉煌作品，题为《奏鸣曲——戏剧》。我无法用语言充分描述这种音乐。在这首作品中，除了演奏小提琴以外，我还要在钢琴上弹出一些声音来。在乐曲的结尾，我还要点燃一根火柴，这是另一种音乐的声音。甚至燃点火柴所发出来的烟，也被认为是一种声音的象征。虽然这部作品通过纯口头的描述似乎也使人感到很有趣，但它的确是一部强有力的作品。记得我在利沃夫开过一场音乐会，上半场的节目包括一首莫扎特奏鸣曲和西尔维斯特洛夫奏鸣曲。当我演奏完了之后，听众坐在那里就好象进入了催眠状态，中间休息时没有人离开大厅。我还演奏了施尼特轲以及阿蒂姆耶夫(Artemyev)和马蒂诺夫等人的作品，虽然今天我们很难说施尼特轲是一位先锋派作曲家。

“摇摆乐团的音乐也使我着了迷，这不仅是因为音乐，也由于他们的哲学。例如一个叫‘印地安人’的摇摆乐团负责人对我

说，他把这些音乐家召集在一起不仅是为了演奏，而且使他们在精神上更加接近。这些年来他们录制的唱片越来越普及，他们作为音乐团体和一种兄弟会已经大大成熟起来了，从而达到了他们预期的目的。之后，他们友好地解散了。我的观点是，当存在一种令人喜爱的人性因素时最适合音乐的发展。”

“你教过小提琴吗？”

“我曾经当过我从前的老师格莱扎罗娃的助手。然后又在芬兰开设了一些暑假班。我没有广泛的实际经验。”

“你认为一个人能同时成为演奏家和教育家吗？”

“不能。我认为一个人不能同时成为认真的艺术家和教师，这两者是不能共存的。我知道这种兼职是诱人的。我并不是想攻击这样的演奏家们，而且他们中的某些人也的确是十分杰出的。但我总是可以举出这样的例子，一位深深陷入教学工作中的演奏家，不得不只用几天的时间来匆忙准备他的音乐会。我记得奥依斯特拉赫就处在这种状况之中。当他面临自己的演奏任务时，教学已使他精疲力竭。在如此疲劳的情况下，他怎么能刻苦地进行准备呢？这是不可能的！

“由于我象要求自己那样，深入细致地与我的学生一起进行学习，所以从我自己有限的教学经历中已体会到了这一点。这就好象对一位需要输血的学生献血一样，是得不到任何回报的。当然你可以说你已经从这种富有成效的工作中得到了特殊的满足。这当然很好，但是这种满足不能代替一位艺术家所必需的、至少可以说在走上舞台在一批很挑剔的听众面前演奏前所必需的细致的准备工作。只要我仍然在公众面前演奏，我就不准备认真地从事教学工作。”

“你对音乐的前景看法如何？”

“假如你指的是从十九世纪传下来的那种有热烈掌声的在

大厅中举行的音乐会，它们就使我联想起古代翼手龙经历的末日。也就是说，它们命中注定很快地就会从舞台上消失。”

“那么你认为今后的音乐主要是室内乐型的演出了？”

“我不知道。但我确信，我们不能无限期地把古代的音乐继续下去。”

“可是在音乐史上我们已经有过转折点了，而音乐并没有消亡，它只不过采用了新的形式和风格罢了。”

“说得很对，但是新的音乐必定要反映当代的而不是过去时代的精神和习俗。同时我还必须承认，我不能理解有些人把音乐看作生活的目的，认为音乐是世界上最重要的事情。我的同事说，‘我愿意为音乐放弃一切’。对我来讲，我拒绝接受这样的生活哲学。我认为生活的目的远比小提琴的学习和成功的音乐会事业更为重要！”

“难道它们不是整体的两个重要组成部分吗？”

“从表面上看是这样的。从本质上来看，这是一个对价值看法的问题。举例来说，我的父母把他们生活中最美好的部分用到我的事业上了。这样做是公平的吗？正是他们这种牺牲精神使我感到惭愧和羞耻。我记得，当开音乐会前我感到紧张的时候，我想当然地认为我有权对周围的那些人表现出无礼，明显地夸大了即将举行的音乐会的重要性。在这方面，我和绝大多数的小提琴同行们是没有什么不同的。”

“你什么时候才开始改变你对生活和艺术的基本看法的？”

“大约在七、八年前，我开始毫无保留地认为，一个人的职业性不能高过他的精神价值。我还必须说，我所认识的许多音乐家的精神价值并不是很值得敬佩和羡慕的。”

“我想你是以艾伯特·施韦策（Albert Schweitzer）这样的人来思考问题的。他曾经同时是一位杰出的医生，渊博的巴赫

音乐研究专家，管风琴建造权威，保卫和平的不懈战士，同时又是一位有着纯洁的精神准则的人。”

“你说得非常正确。无论如何音乐不再是我生活中最重要的事了。现在有些时候我根本就不演奏小提琴！附带说一下，我对‘摇摆’乐团的兴趣不仅限于音乐方面。你们知道，假定一个摇摆乐团的目的不完全是商业性的，乐团的成员都有着相同的观点。相比之下，我们很难说古典交响乐团的成员也会这样。”

“难道你不能做某些妥协吗？”

“我做的。我开小提琴音乐会，这是因为小提琴是我的职业，而且我的确尽我所能认真地把音乐会开好。但是我不能象我的许多同事们那样说，‘演奏音乐对我来说是神圣的’。”

“你向学生推荐哪些练习曲？”

“现在用的所有练习曲都是好的。教师唯一必须做的事情就是选择目前最适合学生具体需要的那些练习曲。更重要的是，即使学生对这种材料完全不感兴趣，教师也要激发他们对技巧练习的热情。掌握某些技术性的乐曲，可以使我们获得某种生理上的乐趣。应该帮助学生发展这种特殊的感觉。这是非专业工作者所不太容易理解的东西。”

“你对指法的看法如何？”

“我从不以方便来支配我的指法。事实上，我常常有意识地使用困难的指法，特别是 4 指。我感到这样做最后反而使人获得好处。例如在演奏勃拉姆斯协奏曲时，甚至演奏颤音，我都常常使用 4 指。在演奏贝多芬协奏曲时我也这样做。”

任何一位听过格林丹轲演奏勃拉姆斯协奏曲的人，都会认为她的指法使她演奏得非常美。她还进一步指出，她的指法是从属于音乐风格的。所以，她演奏巴赫时所用的指法基本上是根据作者的连音形成的。我们问她，“你在演奏饱满的旋律乐句

时也喜欢用 4 指吗？”

“当然用。你们知道，虽然 4 指被看成是最软弱的手指，但它也有优点，它比其它手指柔和。很多小提琴家并没有认识到这个现象的重要性。我有一个直到现在只对我学生讲的秘密。我对他们说，‘假如你们希望训练好 4 指，那么就先用 3 指拉一个音，然后试着用 4 指模仿出这个声音来。这样做肯定可以产生好的结果。”

“关于使用左手拇指的情况如何？”

“大多数问题都是由于演奏者用拇指把琴颈捏紧造成的。拇指应该永远放松。”

“你认为揉音可以教吗？”

“这是件困难的事情，但通过细心地、不断地监督，还是可以学会的。粗心地对待揉音会产生极坏的后果。各种手腕和手臂的练习也是有帮助的。我常常用不同的手指演奏音阶，并逐渐改变揉音的幅度。这有利于学习流畅而动听的揉音。”

“假如揉音太慢怎么办？”

格林丹轲哈哈大笑。“上台一紧张，你的揉音就会变快了，没问题，”她说。

我又把话题转回到人生观方面来了。“坦娅，”我说，“对有些音乐家来讲艺术就是他们生活的根本，可是我发现你在这样的艺术家面前并不欣喜若狂。有些伟大的画家离开了颜料的气味就不能生活，对他们来讲，艺术就是一种宗教。你对这样的艺术家有什么看法？”

“当然，所有的人，包括健康的或生病的，聪明的或愚笨的，都有生存的权利。但我认为，当一个人对生活的目的真正开始进行深刻的思考时，他的观点可能会经历一种根本性的变化。”

我看再过四、五年，格林丹轲又会经历另一次在哲学思想方

面的改变。这时我决定回复到日常的话题。我问她，"开音乐会时，你喜欢穿什么样的衣服？"

"我总是穿简单的黑色衣服或是没有珠宝装饰的服装。应该使听众听我演奏的声音和我所表达的思想，而不是对着我看。"

"你的家庭生活如何？要做艺术家又要做妻子，这是不是很困难呢？"

"当我和克雷默生活在一起的时候，那是非常困难的。我希望丈夫成为最好的人而并不关心我自己。在这方面，我自认为是个很好的妻子。现在我嫁给了一位作曲家，生活就比较容易了。但是做为音乐家和妻子，两者仍然存在某些矛盾。"

"你怎样使学生的发音变得更洪亮？"

"我并不想彻底改造这个学生。相反，我力争让他在自然的范围内获得最好的声音和表情。"

"你刚才说有的时候完全不拉小提琴。那么，当你重新演奏的时候，怎样恢复你的技术呢？是通过练习乐曲来磨炼你的技巧吗？"

"象学生一样，重新拉基本练习。这样就会很快恢复我的技巧。"

"你对一位非常想成为独奏家的学生有什么建议？"

"独奏家就象演说家。在音乐上，他必须有强烈的演说欲望，否则就不应该想成为一位独奏家。他还必须懂得为什么要演奏，并知道自己要对听众讲些什么。他应具备能使听众在两个小时内保持注意力集中的音乐上的个性。这些是无法用单纯的技巧弥补的。这方面真是不乏其人。一个演奏者也不能靠演奏别人不太演奏的作品，用纯粹表面上'新的'或标新立异的曲目来掩饰自己的音乐个性和想象力的不足。一位缺少想象力的演奏家，无论其它方面怎样好，也永远不可能成为真正伟大的独奏家。有

志成为独奏家的人应该从这些方面对自己进行衡量。”

“由你首次演出过什么新作品吗？”

“我有过许多次机会，但只有当一部作品与我的想象非常一致时，我才演奏它。假如我能找到这样的作品，我将尽一切努力去演奏它；如果不是的话，我就从不会为它操心。有趣的是，我和克雷默结婚的时候，西尔维斯特洛夫的《奏鸣曲——戏剧》不被注意地放在我们的房间里。几年之后我才发现了它。你们知道，是由我首先演出它的。”

“你能回顾一下任何你听过的不平凡的音乐会吗？”

“好的，我所热爱和崇敬的大师大卫·奥依斯特拉赫在莫斯科举行的纪念音乐会上以他超绝的风格演奏了贝多芬和柴可夫斯基的协奏曲。我想我可以回忆起他演奏的每一个音符！

“接着在暑假以后，他在莫斯科圆柱大厅为一些有选择的听众演奏。他拉得非常不好。音乐会之后当我和吉东去看他时，他是如此地不安，以至他的手简直是在发抖。我第一次真正懂得了，伟大的艺术家也不过是个人！”

“你自己开音乐会的情况如何？”

“使我感到最为兴奋的音乐会之一是我十七岁时举行的。那是我第一次在钢琴伴奏下进行的独奏演出。我演奏的是拉罗的西班牙交响曲。不知怎么的，我非常专心，并取得了胜利。但我也有过失败的音乐会，最坏的就是我以前告诉过你们的1970年在柴可夫斯基比赛第三轮中的演奏。”

“你使用的是什么小提琴？”

“我有一把乔瓦尼·安东尼奥·瓜达尼尼（Giovanni Antonio Guadagnini）做的小提琴。这远不是世界上最好的小提琴，但是它似乎是特别为我做的一样。有一次我用了一把非常好的约瑟夫·瓜尔内里做的小提琴，可我感到它非常难于演奏。当得

到这把瓜达尼尼小提琴时，我感到似乎从肩上卸下了很重的负担。”

“你喜欢演奏别的小提琴吗？”

“不喜欢。我不关心其他音乐家的小提琴，甚至连试也不愿意试。事实上，在我和克雷默生活在一起的六年中，我只拉过一次他的小提琴，并立即把它放在旁边了。”

“假如你能把一切重新做一遍的话，你还想成为一位小提琴家吗？”

“我不知道。我可能根本就不拉小提琴。你看，我的父母给我饭吃和衣穿，并象父母该做的那样关怀我。但是，他们并没有用任何精神准则培养我长大。假如小时候就用我现有的这种观点培养我的话，我想我的生活可能完全不一样了。”

“你喜欢哪些小提琴家？”

“我仅仅崇拜梅纽因。在已故的小提琴家中我喜欢西盖蒂和奥依斯特拉赫。在我们这一代小提琴家中我喜欢维克托·特里特亚科夫(Victor Tretyakov)、康斯坦梯·库尔卡 (Konstanty Kulka)、奥莱格·卡岗 (Oleg Kagan) 和利亚纳·伊萨拉泽(Liana Isaladze)。”

“关于上台神经紧张的问题你觉得怎么样？”

“一个有趣的问题。造成紧张的原因是因人而异的。对于大多数演奏者来讲，感到自己的节目没有充分准备好，这种担心加剧后就会形成紧张；有些人则是一种复杂的心理状态。音乐家克服紧张的最可靠方法是要有绝对清楚而精确的想法。”

“所谓想法，你的意思是指对音乐演奏的具体指导思想还是某种人生哲学？”

“我指的是包含在具体作品中的想法。举例来说，当卢比莫夫和我一起演奏巴赫奏鸣曲时，我知道没有谁会严格地按照我

们的办法去演奏的，因为我们已经刻苦地研究了十八世纪的宽兹(Quantz, 1697—1773)和他同时代人的学派，而巴赫的美学原则正是建立在这种学派的基础之上的。我们研究了装饰音和乐句划分的原始方法，而我们的同事们却仍然在按照十九世纪浪漫主义的风格演奏巴赫。这就是我所说的'想法'的含义。头脑里有了这种'想法'，过去常常受舞台恐惧折磨的我，就能泰然自若地严格做出我所要做的一切。”

“坦娅，你把这叫作想法，但别人可能只称它是研究工作。”

“那他们就错了！我也总是研究历史根源、细节和我所演奏的作品之间的相互关系，但这一切都是概括性的。现在我有了应该如何演奏一首作品的坚定信念。再回来谈巴赫，许多巴赫作品的编订者把一些十九世纪的概念强加于他，而每一个编订者都有他自己的理论和错误概念。现在我已经去掉了这些概念，回到了巴赫的手稿。

“除了巴赫，让我们再来谈谈泰尔曼。今天有许多人演奏他的三重奏，但是几乎所有的人都没有能正确地奏出他的装饰音、乐句的装饰、分句法和力度。那些几乎完全以浪漫主义音乐培养出来的音乐家对于象半连音、半颤音和其它一些类似的装饰方法是不了解的。结果我就遇到了一种奇怪的现象。我发现当我演奏一些专业的音乐家们所不熟悉的巴洛克音乐时，他们的反应是热情的，并承认我的演奏方法是唯一正确的。但是如果我用这种'新的'方式演奏他们熟悉的巴洛克奏鸣曲时，我的演出通常是不受欢迎的。为什么会发生这样的事情呢？看来甚至是职业的演奏者也不习惯于用新的方式演奏他们所熟悉的音乐，即使这种方式体现了学术成就，应该成为所有严肃的音乐家们的财产。”

“你在练习时用录音机吗？”

“从来不用。”

“你演出时眼睛看着什么地方？”

“最近我开始常常闭着眼睛演奏。”

“对于一部新的作品，你是怎样形成自己的处理方式的？”

“通常我从第一次演奏这首作品就形成了一种直觉性的处理方式，以后我就坚持用这种方式。即使后来我偏离了它，通常也能回到最初的想法上来，而这种想法往往证明是最好的。”

“在演出中你是按照预定的计划，还是让音乐直觉支配你呢？”

“两者都不是。有些音乐家把自己限制在某种事先的计划之内；有些人则要求自己离开这种计划。就我的情况而言，只有当我在一部作品中发现了某些东西，促使我重新研究处理方式时，我才进行改变。但我承认在演出时是很可能出现变化的。”

“你认为你属于哪一种类型的艺术家？”

“我一直被认为是一个浪漫主义者，但是你们知道时间和生活可以改变任何一个人。”

“在开音乐会的那天，你是怎样进行安排的？”

“我只练习我要演出的曲目。从前在这样的时刻我变得很活跃，甚至有些唐突。现在我不再扮演这种‘惯坏了的女主角’的角色了。我保持平静并努力照顾所有的细节，使自己不要过分疲劳。”

“由于你是一位妇女，你感到在演出中有什么特殊问题吗？”

“没有。我认为我有跟任何男人一样的耐力。当我和一位男的钢琴伴奏一起旅行演出时，在长时间的飞行后，他常常躺下来休息，而我却立即开始练习！”

“你和听众之间的联系如何？”

“这可能是一件非常自相矛盾的事情。你们知道，感受听众的反应对演奏家来讲是非常重要的。有些听众，你认为他们一

定会是非常热情的，然而结果却是很冷淡的。另外一些人，出人意料地反应十分良好，而我自己却十分抱歉地想到，恐怕我应该准备得更好一点。”

我们与这位非常可爱和有个性的艺术家的长时间讨论结束了。当我们向她友好地道别时，我提醒自己，要注意她将来在小提琴和哲学方面的发展，以及作为一个音乐家和一个人的成长！

奥斯卡·舒姆斯基

(Oscar Shumsky)

奥斯卡·舒姆斯基生于美国费城。父亲是位从俄国移居来的制造家具的木工，还是一位自学的业余小提琴爱好者。这小家伙三岁就对小提琴发生了兴趣，并从父亲和哥哥那里接受了一些初步训练。不久，他自己有了把小提琴，并且正式向马克思·塞诺夫斯基(Max Senofsky)，也就是著名的小提琴家伯尔·塞诺夫斯基(Berl Senofsky)的父亲学琴。他的进步很快，几年之后就在著名的费城音乐学院，在交响乐俱乐部的年度音乐会上演奏了维瓦尔地A小调小提琴协奏曲。但是舒姆斯基的正式首次演出是在八岁那年，由列奥普德·斯托科夫斯基(Leopold Stokowski)指挥费城管弦乐队协奏，演奏了莫扎特A大调协奏曲。以后他在欧内斯特·谢林(Ernest Schelling)领导的一系列儿童音乐会上进行独奏演出。谢林对这位年轻的小提琴家很感兴趣，安排他同波士顿、巴尔的摩交响乐团，纽约爱乐乐团以及费城管弦乐队合作，在儿童音乐会上演出，并使他有可能向著名的小提琴教授列奥普德·奥尔学习。奥尔去

世以后，舒姆斯基在埃弗雷姆·津巴利斯特（Efrem Zimbalist）指导下，在费城的柯蒂斯音乐学院完成了他的学业。1953—1978年他曾是朱利亚德音乐学院的小提琴教师，1961—1965年他在柯蒂斯音乐学院任教。在他那漫长而成功的演出生涯中，曾作为独奏家同欧洲及美国的许多主要交响乐队合作演出过。1962年，他接受了福特基金会颁发的杰出美国小提琴家奖。作为独奏家，舒姆斯基经常在同一场音乐会上演奏小提琴和中提琴。他在这两种乐器上表现出来的熟练技巧受到人们的喝采。1959年，他首次作为乐队指挥在加拿大的斯特拉特福德音乐节上演出，随后又被任命为那里的音乐指导。1969年他辞去了这个职务，但继续在北美各地从事乐队指挥活动。他还被公认为一位杰出的室内乐演奏家，并在耶鲁开设小提琴、室内乐和乐队弦乐演奏技巧班。

舒姆斯基最近为音乐遗产协会（唱片公司）录制了巴赫的六首无伴奏奏鸣曲和莫扎特的全部小提琴与钢琴奏鸣曲，当前正忙于录制全部克莱斯勒的乐曲。他和妻子路易丝有两个儿子，埃里克和诺埃尔。埃里克是朱利亚德音乐学院的毕业生，职业的中提琴家。舒姆斯基的业余爱好是摄影和研究显微镜。

奥斯卡·舒姆斯基早就享有一个小提琴家可能受到的最重要的承认——同行们的绝对尊重。在威廉·普利姆罗斯（William Primrose）回忆录的前言中，耶胡迪·梅纽因写道：“我同比尔（普里姆罗斯）在几件事情上有同感——他对战争年代迷人的伦敦夏天的感情，他对世界上最伟大的小提琴家和教师之一的

舒姆斯基的钦佩以及他对一些作品的评价。”大卫·奥依斯特拉赫称舒姆斯基为“美国的伟大小提琴家之一”。的确，在比较上层的职业小提琴家和有学识的弦乐演奏的权威人士中，许多爱挑剔甚至责备这个或那个小提琴家的人也不得不奉承舒姆斯基。总之，他那作为“小提琴家中的小提琴家”的崇高声誉是无可争辩的。

舒姆斯基是中国和法意烹饪的忠实信徒，同我们的这次会见就是在纽约他特别喜爱的一家中国餐馆内进行的。这位杰出的音乐家有着中等身材、粗壮体格和浓眉大眼。他的双手和手指有力而多肉。他的言语和举止十分热情认真，人们立即可以感受到舒姆斯基是位对自己要求十分严格的人，并且期望他的同事和学生作出相似的反应。我们感到他是个能把自己的想法和意见表达得非常清晰和富于想象，并且是个机智而有幽默感的人。

“请你先给我们讲讲你小时候的情况，”我们请求他。

舒姆斯基听了这话爽朗地笑了。

“我是费城人，生在特拉华河附近一个典型的体力劳动者居住的地区。最早的宣传资料说我生在‘离独立厅只有投石之距的地方’，那是确凿无疑的——假如投石者是大力神海格立斯的话。今天这个地区是重建的‘友谊山’的一部分，是新费城最值得骄傲的地区之一。”

“你怎么会学习小提琴的？”

“我想是兄弟之间的竞争，”他回答说，“我三岁的时候，哥哥已经开始学小提琴了。我一有机会就把他的琴抢过来拉。有一次我在用力夺琴的时候把它从桌子上掉下来摔坏了。这件事就象催化剂一样促使我的父母确信我有音乐才能，”他得意地笑了。“你们知道，”他补充说，“许多人就是凭这些不足的根据而选错了专业。我父亲和哥哥给了我一些初步指导以后，他们为我

弄来了一把琴，并把我送到马克思·塞诺夫斯基那里去上课了。"

"你的父亲也拉琴吗？"

"拉的，作为一个自学的业余爱好者，他酷爱小提琴。他有着十分敏锐的听觉，很善于表现，运弓自然而舒适。他不能看谱子，可是却记住了无数俄罗斯民歌，还能在小提琴上拉出许多小品和某些乐曲的片断。"

"你开始学琴之后，进步得快吗？"

"开始几年进步得非常之快。七岁时，我在音乐学院交响乐俱乐部的年度音乐会上演奏了维瓦尔地A小调协奏曲。指挥威廉·F·哈皮奇是位很有学问的理论家和严肃的音乐家，恐怕是因为他不愿意象我这样一个乳臭未干的孩子在他的指挥下第一次作为独奏者与乐队一起登台演出，所以，我就不得不在钢琴伴奏下演奏这部协奏曲。八岁那年，列奥普德·斯托科夫斯基对我的演奏给予了更大的信任，在他指挥费城管弦乐队的协奏下，我演奏了莫扎特A大调第五协奏曲。由于这场演出，导致欧内斯特·谢林为我安排了几场在他的儿童音乐会上的演出。"

"据我们所知，谢林对你早期的事业给了很大的帮助。"

"他的确给了我很大帮助！谢林是个非常热情和善良的人。他总是用幻灯片来给孩子们说明他的讲座式的音乐会。孩子们都叫他'欧内斯特叔叔'，同他的关系十分密切。他不仅让我同费城、纽约、波士顿、巴尔的摩等乐队一起在他的儿童音乐会上演出，而且还安排我为他的亲密朋友弗里茨·克莱斯勒演奏。克莱斯勒十分钦佩谢林在音乐方面的巨大才干。我记得有一次谢林看着乐队总谱用钢琴为我弹康纳斯(Conus)协奏曲的伴奏！"

"你拉给克莱斯勒听的情况怎样？"

"这对我来讲是最有趣的事情。情况是这样的，在为克莱斯

勒试奏的几个星期之前，我听了他演奏贝多芬协奏曲的两次音乐会。我被他所写的当时还没有出版的华彩乐段给迷住了。听完音乐会回到家里，我就凭着记忆练习了这些华彩乐段。我哥哥把这件事情告诉了谢林，谢林要我按照记住的样子把它们拉给克莱斯勒听。克莱斯勒果然感到又有趣，又高兴。他说我把所有的音符都记住了，除了有几处疏忽，主要是节奏上的而不是和声上的问题。”

“你和克莱斯勒之间还有什么别的个人经历吗？”

“有一次我又拉琴给他听，这次是为纽约音乐界的名人在著名银行家奥托·卡恩家豪华的音乐厅中的一次集会演奏的，卡恩还是大都会歌剧院的董事长。听众就象一本音乐界的名人录，其中包括乔治·格什温、歌剧女主角玛丽亚·杰里扎（Maria Jeritza)、大都会歌剧院德国派首领阿瑟·伯丹斯基（Arthur Bodansky)，还有对我来讲是最重要的弗里茨·克莱斯勒。

“当时我大约八、九岁，谢林慷慨地担任了我的钢琴伴奏，在我演奏的一组小品中包括克莱斯勒的《西西里和利戈东舞曲》、《前奏曲和快板》、《牧羊人的情歌》以及《吉普赛随想曲》等。在往台上走的时候，谢林看到了克莱斯勒。在台上介绍了我之后，谢林对克莱斯勒说：‘弗里兹，你对这些曲子比我熟悉得多了，请你来同我们的小朋友一起演奏它们好吗？’

“克莱斯勒，这位有造诣的钢琴家，也是永远彬彬有礼的人，立即接受了谢林的请求。对我来讲，这真是个难忘的时刻。”

“奥尔在柯蒂斯音乐学院任教时，你也向他学琴吗？”

“学的。我记得在柯蒂斯大厅第一次学生独奏会上演奏的约阿希姆的《匈牙利协奏曲》和勃拉姆斯的A大调奏鸣曲就是奥尔教我的。那时我大约十一岁。奥尔去世以后，我就向埃弗雷姆·津巴利斯特学习，一直到我毕业。过了些年，津巴利斯特作为柯

蒂斯音乐学院的院长邀请我到该院任教。”

“你能给我们谈谈你对津巴利斯特的印象吗？”

“好的。津巴利斯特是我所听到过的最完美的小提琴家之一，同时也是一位决不妥协的音乐家。他的左手准确无误，有着绝对良好的音准，并且发音极为清晰。他那稳健的运弓是人们效仿的典型。他的跳弓、上弓和下弓的连顿弓以及换弦也都是很灵活的。他能奏出最平稳和最慢的长弓。

“津巴利斯特过去经常苛刻地用他那似乎永远拉不到头的长弓对我进行考验。记得有一天在教我拉戈德马克(Gold mark)协奏曲的时候，津巴利斯特手拿着琴，同我一起从尾声一直拉到最后一个音符。在最后的这个音符上，我已经拉到了弓尖，可津巴利斯特几乎还没有到中弓哪！这时我的感觉就好象是一个蹩脚的指挥，提前一小节就停止了他的动作，呆头呆脑地站在那里看着乐队单独把乐曲奏完一样。由于我自尊心很强，所以感到羞辱和恼火。

“我刻苦地练习这种慢速的长弓，最后终于找到了它的正确弓速、压力和揉音。我暗暗地等待着雪耻的机会。这时机在我演奏辛丁(Sinding) A 小调组曲的广板时来到了。当我们接近最后的音符时，我用眼角注视到他已经做好了演奏他那著名的慢速长弓的准备。但这次我提防着他了！我开始节省每一毫米的弓子，手指几乎没有移动弓杆。这次是这位大师比他的学生先把弓拉完了。在这场比赛中我实际是赢了！”

“他对这件事的态度如何？”

“他一句话也没说。但我永远也不会忘记当他发现自己失利时的那种得意神情。现在回想起这件事，我确信他想以此作为一种直观教学课把我的好胜心引导到积极的途径上去。”

我们问舒姆斯基，他是否认为仅仅通过观察别人的演奏方

式就能学到某些有用的东西。

“经常会的，”他表明，“不仅从观察好的演奏者，人们也可以从观察差的演奏者学到许多东西。但是，我们要培养自己区别那些属于个人的演奏习惯的能力，这种习惯可能给他的演奏带来好处也可能带来损害，从而使我们能够区别哪些是‘做作’，哪些是‘表现’。当我年轻的时候，我去听所有我能去的音乐会。”

“那时谁给你的印象最深？”

“毫无疑问是克莱斯勒。他的音色变化无穷，令人难忘。每个细微的变化都出自乐句感情的需要，而且他奏出的声音本身就是非常美的。他那出色的节奏变换，优美、雅致以及第一流的乐曲处理，都给我留下了终身难忘的印象。”

舒姆斯基对克莱斯勒的爱戴和对克莱斯勒艺术的透彻了解都生动地反映在他对克莱斯勒作品的演奏中。虽然他竭力避免纯粹的模仿，可是许多听众，包括本书作者都认为他比其他任何小提琴家更接近克莱斯勒的声音和风格。

我们请他谈谈他同美国全国广播公司交响乐团以及托斯卡尼尼相处的一些情况。

“在托斯卡尼尼指挥下演奏是我的乐队经历中最最激动人心的事情。它开始得很有点不一般。

“1939年，我应邀同美国著名的钢琴家厄尔·怀尔德（Earl Wild)合作，在全国广播公司的联播中举行了一系列每周一次的独奏会。我们十分愉快地演奏了品种繁多的小提琴-钢琴奏鸣曲。新建的全国广播公司交响乐团也在这座建筑物中积极活动，许多乐队演奏员，包括威廉·普利姆罗斯总是溜进我们播音间的监听室来听我们演奏。

“我不断听到关于托斯卡尼尼杰出才能的令人惊异的描述，特别是他指挥排练的方式。后来，当有人推荐我加入这个乐队

时，我当场就接受了。当然，我必须通过试奏才行。"

"对于有着象你这样好的技巧的人来讲，这一定是件比较简单的事。"

"是这样的，但这只是因为我运气好。你们知道，我所了解的交响乐曲目只是通过阅读总谱和欣赏得来的。我能说出任何一部交响乐，可从来没有演奏过它。当我被邀请加入全国广播公司交响乐团的时候，没有人问过我是否参加过其它乐队，也没有人问过我是否熟悉乐队的曲目。由于我从十岁起就在家里演奏了无数个夜晚的室内乐，因此对弦乐四重奏作品是相当熟悉的。但是对乐队作品就是另一回事了！"

"试奏的情况怎样？"

"试奏是在塞缪尔·乔吉诺夫(Samuel Chotzinoff)家中举行的。乔吉诺夫是托斯卡尼尼的密友和助手，曾是纽约时报的主要评论员，也是海菲兹的表兄和以前的钢琴伴奏。我的老师津巴利斯特在座，还有威廉·普利姆罗斯、我的老同学和好朋友列奥纳德·罗斯。我的试奏是视奏贝多芬作品第59号之3的弦乐四重奏。罗斯和我曾多次在费城我的家中一起演奏四重奏；普利姆罗斯作为中提琴独奏家和伦敦弦乐四重奏团的成员，我对他的演奏是很熟悉的，但是我们从来没有在一起演奏过；津巴利斯特志愿演奏第二小提琴，从而给我增光不少。"

"显然你以极好的成绩通过了这次考核。但当你坐在乐队的小提琴组当中，面对着乐队分谱演奏时的情况又如何呢？"

"这不是件容易的事。我坐在第一小提琴的第二排，开始要演奏的作品是《哈罗德在意大利》，由普利姆罗斯担任中提琴独奏。我以前甚至没有听过这部作品，因而不得不依靠我的视奏能力了。同我合一个谱架的雷默·波罗尼尼(Remo Bolognini)是位优秀的小提琴家和乐队演奏员，他不止一次地把弓搁到我的

琴弦上阻止我‘放炮’。这位老人有着十分锐利的目光，它们好象无所不在，我实际上就在他的鼻子底下！

“我很快地就学会了精确地数‘休止’小节，而不只是依靠自己的音乐听觉。在演奏柏辽兹的不对称乐句时，光靠听觉是要上当的。”

“托斯卡尼尼的拍子是不是很难跟的？”

“正好相反。我感到他的拍子是最容易跟的，也是最令人兴奋的。音乐在他的指挥下自然地流露出来，人们决不会想象用任何其它方式来演奏它。他的拍点总是那么清晰，手势也总是那么简明，从不繁琐。”

“他的脾气是众所周知的，这方面的情况怎么样？”

“的确常发脾气，他还会用意大利街头的语言辱骂冒犯他的人，这时他的脸涨得通红，连连悔恨地摇头，而波罗尼尼就会把那些话翻译给我听。但是托斯卡尼尼的怒火特别是对着那些草率的、粗枝大叶的演奏和对音乐麻木不仁或感觉迟钝的现象而发的。他狂热地献身于自己的工作，万一他犯了错误，也会严厉责备自己的。

“这个乐队演奏得极为动人。它是由各地一些最优秀的演奏员组成的，我相信罗斯和我是其中最年轻的成员。现存的唱片往往没有体现出许多优秀演奏的非凡水平。而排练甚至比演出更了不起！托斯卡尼尼在排练中总是煞费苦心地去取得他所向往的效果。对于他，就象正式演出已经开始了一样。”

在普利姆罗斯的邀请下，舒姆斯基加入了与小提琴家约瑟夫·金戈尔德、大提琴家哈维·夏皮罗（Harvey Shapiro）以及这位中提琴家组成的弦乐四重奏团；这个团延续了两年多时间。他们都是全国广播公司交响乐团的成员，定期在纽约全国广播公司广播演出，有时同厄尔·怀尔德合作演出钢琴五重奏。后

来胜利唱片公司还为这个四重奏团录制了许多唱片。我们问舒姆斯基为什么要离开全国广播公司交响乐团。

"我认为每件事情都有一定的时机。在乐队工作两年半以后，我急于想恢复我的独奏事业，并在巴尔的摩皮博迪音乐学院找到了个教学的职位。我同时离开了交响乐团和四重奏团。事实证明脱离托斯卡尼尼的影响与在他熏陶下生活有着同等重要的意义。的确，我从他身上学到了许许多多的东西，但我感到是开始倾听我自己'心声'的时刻了。"

不久前，我们有机会在朱利亚德音乐学院五楼他的工作室里看舒姆斯基上课。这房间不是专为某人布置的，里面有一只沙发、几把椅子、一张桌子、一架大钢琴和一面镜子。它面向百老汇大街，但却没有街道嘈杂声的干扰。他的学生艾达·比勒(Ida Bieler)、艾达·卡瓦菲安 (Ida Kavafian)和菲利普·塞茨尔 (Philip Setzer)依次演奏。塞茨尔的父母亲都是克利夫兰交响乐队的演奏员，也都曾是舒姆斯基在皮博迪音乐学院的学生。

听这些有才华的年轻人演奏帕格尼尼第一协奏曲和第十七首随想曲、格拉祖诺夫协奏曲、伊萨依第一和第三无伴奏奏鸣曲，感到时间飞逝而过。舒姆斯基身穿深色宽松的裤子，黑色高领绒衣，时而倾听，时而弹钢琴伴奏或拿起他自己的小提琴示范各种技术细节。

他的话是启发性的。在讨论伊萨依第三奏鸣曲时，他指出，"我们可以把引子比作印象派作曲家德彪西的《大海》，"并建议，"让每个音都自由飘拂，就好象你在描绘薄雾中的日出一样。要给那些音以回荡的时间，让旋律的长线条按照它自己的动向发展。"

在格拉祖诺夫协奏曲的最后乐章中，他指导学生采用大幅度的动作演奏那些拨奏的和弦，要放松食指，用擦的动作；食指

不能僵硬,否则容易把弦拨断,而且得不到应有的共鸣。他提醒学生在演奏泛音时,不要用过于柔和的运弓起奏。"你们知道,人工泛音是用1指和4指在四度音程上演奏的,它使弦按四个等分振动。由于这时弦的有效振动只是全长的四分之一,所以必须靠近琴马运弓。过分软的起奏,可能使弦失去必要的振动。"舒姆斯基强调,一个小提琴家在演奏时必须具有某种信心和使音乐"显现"出来的把握。

他让一个女学生走到镜子面前,注视她在拉E弦高把位的半音乐句时,弓是怎样运行的。舒姆斯基指出她的运弓轨道没有与马子平行,这样就不能把整个乐句都拉清楚。但是他也提醒大家,不恰当地使用镜子也可能带来害处。"它在分析我们感到的缺点时往往是有用的,但在寻找解决办法时就不那么有用了。站在镜子前调整演奏动作,直到'象是对了',这很可能损害一个人的自然动作。"他补充说,"这是属于一个教师可以使学生从中获得巨大教益或受到极大危害的范畴。教师在评判中必须客观和有洞察力,再加上丰富的经验,而不能凭自己预想的偏见行事。检查某些明显缺点的形成原因是我们最困难的工作之一。面对难题,大家都喜欢用直截了当的解决办法,因为准确地分析思考不是一个轻松的过程。"舒姆斯基乐于给学生们列举具有哲学含义的例子和答案。听他上课对我们很有启发。

在餐馆的讨论中,我们问他对象铃木教学法那样教孩子背奏的办法感觉如何。

他回答说,"对那些刚开始学琴的学生是可以这样教的。我的儿子埃里克在很小时拉的许多东西就没有凭借乐谱。假如孩子们不被迫把注意力放到读音符和其它音乐记号上去,他们就会更细心地倾听自己所拉的东西。事实上,我常常建议我的那些年纪比较大的学生在处理某个具体问题时也用听觉而不要看

谱子。

“例如对某个弓法问题，我们就可以用不同的调，用类似音阶或琶音、全音或半音甚至和弦的进行反复练习这个困难的音型。当学生有了这方面的经验，他就可以即兴设计出更多富有想象力的东西，甚至一首小的练习曲。这种不用谱子的练习可以在运弓控制方面取得令人惊讶的效果。”

“你似乎非常欣赏即兴演奏技巧。”

“是的，我认为许多优秀的吉普赛演奏者之所以那么灵活，是因为他们那些富于灵感的乐句不是来自印出来的谱子。遗憾的是即兴演奏艺术对于演奏家已经如此大量地丧失了。当然，在爵士音乐中还使用着即兴演奏的方式，那里常常自然而然地发生一些奇妙的事情。已故爵士乐小提琴家乔·文奴蒂（Joe Venuti）演奏的高度灵活性就是典型的例子，虽然他决不是一位没有修养的音乐家。”

舒姆斯基用的是一把以皮埃尔·罗德(Pierre Rode)命名的斯特拉地瓦利小提琴，罗德在他漫长的演奏生涯中用的就是这把琴。他说，“在我的独奏会中，我常常演奏他那优秀的24首随想曲的一部分。”

这位小提琴家还是一位杰出的中提琴家——他的多才多艺的另一个方面。我们请他谈谈他的艺术的这一侧面。

“在我事业的进展中，我断断续续地演奏中提琴。它是在演奏四重奏时想变换一下乐器开始的。我对中提琴丰满而低沉的音色产生了爱好，并对它为数不多但很值得学习的曲目感到了兴趣。最后，在一次无伴奏的小提琴独奏会上，为了增加色彩的变化，我决定加进了中提琴的演奏曲目。很可能是我首先倡导这种类型的节目。我在老的朱利亚德音乐学校的第一场这样的独奏音乐会中，演奏了巴赫无伴奏组曲和亨德米特第一中提琴

无伴奏奏鸣曲以及巴赫的第一小提琴组曲。”他咧嘴大笑起来。“我记得那次也是在这家中国餐馆吃午饭，那位走运的厨师告诫我说，‘进行新的冒险时可要小心’。”

“你在演奏中提琴时也用与小提琴相同的左手基本位置吗？”

“不，使用的角度是不同的。我用的是1920年代安德斯(Anders)在柏林制作的极好的加布里埃利型中提琴——一把十七英寸长的大琴。当从小提琴换到中提琴时，我的左手与琴弦更接近于形成直角，几乎象演奏古典吉他时的方形位置。拇指更多地放在琴颈下面。4指以方形的姿势按音，我的目的是尽量减少它的伸张，并利用手指向后伸展的能力。还有，由于中提琴弦的反应不象小提琴那样灵敏，所以我建议用更快的弓速，弓弦的接触点靠近指板，接触要更柔和。”

在安排同舒姆斯基的会见时，我们已经提醒他注意我们想知道他对小提琴基本技巧和教学法的一些想法。由于他不认为讨论这样严肃的问题是“冒充内行”，因而对准确地表达他的某些想法已经有所准备。我们要求他从教学问题讲起。他说——

“我们的时代可以说是一个‘渴望的时代’。它也是一个超分析和超教学的时代。过去从来没有这么多人能够得到这么多的知识，其结果是常常因为听得太多，反而搞糊涂了。当我十五岁教第一个学生的时候，我对在教学中应用科学的作用特别感兴趣。斯坦豪森(Steinhausen)的‘运弓生理学’；奥特曼(Ortman)的‘钢琴技巧’的物理和生理方面的论述；霍奇森(Hodgson)的概念，都只有较少的人知道。舍夫契克仍然充斥着乐谱柜；杜尼斯(Dounis)的著作才刚刚渗入柯蒂斯图书馆，只在那里默默无闻地放了几年，没人读它；数不清的克莱采尔练习曲则继续不断地飘入以太。

“随着时间的推移，教学中科学的应用多少有点成熟，并且变得不那么绝对了。人们认识到教学仍然是一门艺术。然而，客观地去认识某些不能改变的物理与生理现象，可以使我们更有把握。例如运弓的实际轨道从来不是直的，而是很美的曲线；揉音的速度大都在每秒摆动六次的范围之内，而且揉音的摆动幅度比单纯的速度对声音的影响要大得多。

“今天我们有大量资料可以使教师避免作出错误的假定，不向学生提出不切实际的甚至不可能达到的要求。真正的知识对我们是学无止境的，一个教师应当认识到，教育的目的首先是促进‘学生自己思考的能动性，并激发他们对美和人类感情的渴望。’

“我希望这后一句话是我自己的，但实际上是艾尔弗雷德·诺斯·怀特黑德(Alfred North Whitehead)说的，它对于我是意味深长的。教学不是灌输。不独立思考，只是一味崇拜别人，这样的学习态度不仅对学生本人不利，对一个认真工作的教师也会感到讨厌的。”

“你对如何正确地练习有什么建议吗？”

“教会学生‘正确的’练习步骤是教师的严肃职责，至少要把教育进程的一半用来教会学生如何练习。没有谁在演奏时对音准与节奏始终保持严格的要求。不管你的技巧有多么流畅，它总是从属于这两项基本要求的。但是仅仅不断重复困难的乐句不会产生最好的结果，正确的手指动作是极为重要的。

“例如，你正在练习某个简单的音阶式的乐句，人们会大声告诫说：慢——练！啊——好！但是要多慢呢？过慢的练习也会带来损害。那末手指动作的特点是怎样的呢？

“我建议要象注意落指动作那样细心地注意抬指动作。所有动作都应尽可能轻快、敏捷，不使劲也不往指板上敲击。永远

不要用枯燥、难听的声音拉练习曲。关于揉音，我不主张手指过分摆动，但是手应当处于适当的位置，以便在需要的时候可以做出任何揉音动作。左右手之间的平衡在练习和演出中都具有第一位的重要性。如果一个人在练习时拉出难听的声音，那末在演出时他的声音肯定也不会很好听。不要认为会象神话所说的那样，癞蛤蟆会变成美男子。”

“你是怎样教练习曲的呢?”

“永远不应当把它们当成动作练习，要把每首练习曲所包含的最基本的音乐表达出来；教师应当鼓励学生去探索这个基本内容。我主张学生要多演奏纯粹的小提琴音乐，如维尼亚夫斯基、维俄当、萨拉萨蒂以及过去的优秀大师们如塔蒂尼、洛卡泰利、瓦拉契尼、列克莱尔、科莱里、比伯等人的作品。”

我们询问舒姆斯基对指法和弓法的一些看法。对于指法，他用一个简短而滑稽的轶事作为回答：

“我给一个学生布置了一首新作品，叫她过几个星期拉给我听。一个星期以后，她问我是否可以把我自己的乐谱借给她，让她抄下我的指法。我不但没有借给她，相反拿过她的谱子，从中随便选了一个段落，叫她设计尽可能多的不同指法，不管它们可能是怎样的不自然。然后我要求把所有选出的指法用浅色铅笔记下来。

“有些指法显然是不合逻辑的，它们立即被抹掉了。剩下的那些就留给她自己进一步考虑。我请这位年轻的女士放心，用这样的方法她就可以不依靠老师或某些编订者而学会设计自己的指法。而且，这种指法是适合她个人的具体特点的。

“她似乎很受启发，并感谢我为她上了‘最有收获’的一课。我感到很高兴；我认为自己在教学法方面取得了一次胜利。但是好景不长。‘舒姆斯基先生，’她说，‘有没有你的哪位学生向你学

过这首曲子？我想借他的谱子抄一下指法。'在失望之余，我再次认识到，我们的许多年轻人嘴上大讲要有'选择的自由'，可是当这种自由到来的时候，他们又容易贪图一时的方便。"

"你大量使用4指吗？"

"在音阶和伸张中是用的，我甚至用它演奏颤音，这样做的人并不多。有力而灵活的4指对任何一位小提琴家都是重要的财富。"

接下来我们请舒姆斯基谈谈运弓问题。

"在多年的教学过程中，"他开始说，"我发现右手的毛病比左手的多得多。围绕着运弓问题存在一种神秘性，似乎正是这种神秘性产生出比印度人能引以自豪的还要多的'宗教教师'。人们常常把罪过归咎于弓子本身。他们抱怨地说，'啊，要是我有一把优秀的图尔特(Tourte)或沃伊林(Voirin)弓就好了！'

"我恰好有几把罕见的弓子，包括一把优秀的图尔特和纽约当代著名的制弓专家威廉·萨尔初(William Salchow)为我制作的弓。我喜欢所有这些弓子，其中有的用起来更顺手一些。但是，如果我不得不用一把陌生的弓子，我会很快掌握它，使它听我的话。根本问题是平衡的握弓方法。这很难用语言讲清楚；它需要示范。要纠正多年养成的错误握弓方法是件可怕的事情。

"在这种情况下，实际上我一直是以教学生如何握弓开始的。假如没有强迫孩子一定要严格与马子平行运弓的话，他们学会正确的握弓方法是很快的。鼓励孩子以琴弦为中心作上下和左右的自然曲线运弓更为合乎逻辑。我们平常所说的'直线运弓'，实际上只是一些浅的弧形。右手握弓的手指使用的是一种跷跷板式的动作，提醒年轻演奏者注意这个动作的好办法是叫他们用上半弓的某一点敲击琴弦。这样就能使他们找到正确的平衡握弓的良好感觉。让学生在靠近平衡点的地方握弓，并用

短的运弓，这对初学者特别有用。

“不要用僵硬的握弓或超过食指第二关节的深握弓来克服弓尖重量不足的问题。相反地，应当象一端是砝码另一端是物体的精密天平，利用杠杆原理平衡弓杆。正确的姿势是最重要的。整个身体应当可以自由地移动和转动，这样上臂就被合适地悬在那里。这就使手臂和弓可以在小提琴上自如而敏捷地移动。在我看来，通过手指感受弓在弦上的接触是至关重要的。”

芥菜汤和许多美味的中国菜早就吃完了，可是我们还有几个题目要同舒姆斯基讨论。

“你对所谓的大课有何看法？”我们问。

“我感到大课的价值被估计得过高了，有时它甚至是有害的。首先我要强调，需要有很强的自信心才能经得起当众的批评。一些著名演奏家主持的大课，往往有大量的听众出席，容易使许多敏感而内向的学生感到害怕。有一种过时的论点，认为如果学生真想成为一个演员的话，他就正需要这种压力，在我看来这是完全错误的。

“学生需要的是鼓励，而不是指责。在学生还没有充分准备之前，教师绝对不应当叫他上台演出。我认为让学生当众受陌生人的批评，有时甚至是嘲笑，简直是一种残忍的行为。我常想有多少未来的优秀演奏者，在他们发展的决定性阶段，由于这样的大课而受到抑制。

“所有的批评都应当是建设性的，而且要局限在教室内，在教师与学生之间，至多也就是再有几个同学在场的情况下进行。我的确也听到某些访问过我的工作室听我上课的著名艺术家讲了些激励学生的话。但是说到底，伟大艺术家的真正价值在于他的演奏，而对自己的演奏说些什么是不重要的。我愿意强调指出，音乐如果能通过语言表达的话，那么它就没有什么存在的

必要了。为此我愿向哥德表示歉意。”

由于舒姆斯基近年来花了许多时间和精力在指挥上，因此我们要求他谈谈这方面的工作。

“我非常喜欢指挥，”他说，“在可能的情况下我力图将它同我的演奏结合在一起。你们知道，从演奏家、教师和指挥三个角度来探讨象勃拉姆斯D大调协奏曲这样的作品是一种迷人的大胆尝试。这种做法可以大大开阔一个人的音乐视野。

“我有过许多令人愉快的经历，诸如同新泽西州莫里斯县的出色的科隆尼尔乐队一起演出勃拉姆斯和巴伯协奏曲。我曾指挥这个乐队达十个演出季节之久。但是我非常注意不要把这种过分亲密的关系保持得太久，我已经聘请了许多杰出的小提琴家来同我的乐队合作演奏。

“同小型管弦乐队一起在没有指挥，有时可以说是在没有指挥‘干扰’的情况下演奏巴洛克和古典协奏曲，给我带来很大满足。如果作品的配器比较重和复杂，就需要有一位称职、合意的指挥的合作。能够绝对信赖乐队的演奏，享受无约束的全神贯注于小提琴声部的乐趣，沉醉于同一位真正优秀的指挥在音乐上的交流，是一种令人愉快的感受。”

“你曾在兼任小提琴独奏和指挥的情况下演出过一部困难的现代作品吗？”

舒姆斯基笑了。“信不信由你，我曾冒险用这样的方式演奏了亨德米特的《室内乐第四首》。我充分信任同我合作的音乐家们，我们一起平安地度过了一切考验。听众十分高兴，但是我为了这个严峻的考验可能又多了一把白发。”

我们向舒姆斯基提出了最后的一个问题，即音乐比赛的功效问题。对于这个问题舒姆斯基有着特殊的强烈反感。

“比赛已经由来已久了，”他说，“但是近几十年来在国际范

围内出现的这种现象使我感到惊恐！它成了观众的玩物。世界各地为数众多的小提琴家、大提琴家等，不是手持刀枪而是琴弓，一个接一个地步入竞技场同别的斗士比武。除去没有明显的流血和某个斗士被杀死外，至少在心理上是差不多的。看来这些国际性的大决战与古罗马斗牛场的野蛮行为之间几乎没有什么不同之处。

"大卫·奥依斯特拉赫有一次曾对我抱怨说，比赛妨碍了他的工作：'我刚为一个学生准备好一次比赛的曲目，不久他又拿了另一次比赛的申请书回教室来了。什么时候才能象我应当做的那样专心于教学呢？'他恳切地说。

"我感到比赛的要求十分微妙地改变着年轻演奏家所追求的标准和目标，以致使音乐的涵义受到极大的歪曲。教师们开始强调技巧的显示，想要把声音象发射导弹那样对准楼厅最远的听众发射出去。一位富于诗意的选手敏感而内向地演奏一首德彪西的奏鸣曲，几乎从未能够获胜。

"所以我们感到被称作对真正优秀者顶礼膜拜的圣坛的比赛竞技场，实际上却是把某些新的、有时并不真有价值的人物铸造成'获奖者'的坩埚。手段变成了目的！由于在成熟以前就被抛进这种野蛮的格斗，从而中断一位真正有才华的演奏者的正常发展，这可能是比赛所产生的最坏后果。

"经常有些想参加比赛的选手问我，'为了在事业上取得成就，我还有别的路可走吗？'我唯一的回答是，不要成为一名激烈的竞争者，而是改变目标，使自己成为第一流的器乐演奏家和音乐家。这样的人从来没有太多过！这一直是我的信念。"

我们同舒姆斯基的讨论就以他的这个评论结束了。这位杰出的小提琴家、教育家和指挥已经出色地达到并超越了他为自己规定的目标，这是任何人都不能否认的。

约瑟夫·西尔弗斯坦

(Joseph Silverstein)

约瑟夫·西尔弗斯坦1932年3月21日生于密执安州底特律市。父母都从事音乐工作，三岁时就鼓励他学习小提琴。父亲是底特律公立学校的弦乐教师，他亲自教约瑟夫拉琴直到十二岁半。约瑟夫·金戈尔德(Josef Gingold)是他的第二位老师。后来，西尔弗斯坦又在柯蒂斯音乐学院跟维达·雷诺兹(Vida Reynolds)和埃弗雷姆·津巴利斯特(Efrem Zimbalist)学习。他还向迪米特里厄斯·杜尼斯(Demetrius Dounis)、米沙·米沙科夫(Mischa Mischakoff)学习过一个短时期。西尔弗斯坦列举威廉·普利姆罗斯(William Primrose)在室内乐演奏方面给了他巨大的早期影响，并把理查德·伯金(Richard Burgin)对待音乐的全面态度作为自己的榜样。母亲是一位钢琴家，曾为小西尔弗斯坦弹伴奏。他一有机会就同父亲和朋友们一起演奏室内乐。他也喜欢在乐队里演奏。十七岁时，他在底特律举行了首次独奏会。

1959年西尔弗斯坦在比利时举行的伊丽莎白女

生比赛中获得三等奖；第二年又在纽约赢得了令人羡慕的农伯格奖，从而使他有可能在市政大厅和其它地方举行独奏会。他在丹佛、休斯敦和费城管弦乐队工作以后，于 1955 年加入了波士顿交响乐团，1962 年起任该团首席小提琴。他以独奏家的身分经常与波士顿合作在电台和电视台演出，得到了同行音乐家们的极大尊重和广大听众的好评。西尔弗斯坦的演奏曲目包括从巴赫、海顿到斯特拉文斯基、勋伯格等的三十多部协奏曲。他还定期与底特律、丹佛、洛杉矶、纽约、印地安纳波利斯、密尔沃基、罗彻斯特、以色列和布鲁塞尔的乐队合作演出。

西尔弗斯坦录制的巴托克第二和斯特拉文斯基协奏曲，还有巴赫G小调和巴托克无伴奏奏鸣曲都受到了有见识的小提琴爱好者们的高度评价。他作为著名的波士顿室内乐团的成员，为美国无线电公司、胜利唱片公司和德意志唱片公司灌过大量唱片。最近，他还同钢琴家吉尔伯特·卡利什(Gilbert Kalish)一起录制了比奇(Beach)夫人和阿瑟·富特(Arthur Foote)的作品。西尔弗斯坦还作为波士顿大学音乐助理教授和坦戈尔伍德的伯克希尔音乐中心主席积极从事教学工作。他使用的小提琴包括1742 年瓜乃利·德尔·吉苏制作的卡米拉·厄尔索 (Camilla Urso)，1773 年瓜达尼尼制作的前属格鲁米奥(Grumiaux)的和一把漂亮的维柳姆仿造斯特拉地的弥赛亚(Messiah)，还有一把十九世纪的英国小提琴。

从 1971—72 年演出季节开始，西尔弗斯坦就担任了波士顿交响乐团的助理指挥，他指挥过洛杉矶、罗彻

斯特和耶路撒冷管弦乐队，并率领波士顿大学交响乐团获得柏林卡拉扬青年乐队比赛银质奖章。

我们在波士顿同约瑟夫·西尔弗斯坦的讨论涉及小提琴专业技巧的广泛内容，并通过出席大课有机会看到他的实际教学活动。这位小提琴家在体力和智力上都散发着巨大的能量和耐力，浓密的黑眉毛和留得很长的灰白鬓角支配着他那坚定而又十分吸引人的面貌。他是一位片刻也不浪费，一个字也不多用就能准确无误地表达自己思想的艺术家。当他极为精辟地分析某些音乐思想时，他的严肃的个性有时也会掺进小小的幽默。时间对西尔弗斯坦是特别宝贵的。关于这一点，只要考虑到他作为独奏家、乐队首席、指挥、教师和室内乐演奏家的责任以及如此繁忙的活动日程就很容易理解了。

这位小提琴家满怀深情地讲述了他的父亲："他是一位非常优秀的教师，并给了我极大的激励，他把全部精力都献给了公立学校的音乐教育，并以此为自己的神圣职责。父亲教了我大量的常用练习曲、各式各样的协奏曲和其它乐曲。我刻苦练习斯波尔、克莱采尔和维奥蒂的古典协奏曲，还通过学习过去著名浪漫主义小提琴家的短小作品，掌握了各种风格和表现手法的细节。"

"我的第二位老师约瑟夫·金戈尔德是个非常令人鼓舞的人，在我向他学琴的时候，他是我所曾听到的附近最好的小提琴家。"

"你小时候愿意练琴吗？"

"我愿意，但练的时间不长。你们知道，"他笑了，"我天生就很机灵，常能'侥幸'取胜。"

"你在公立学校读过书吗？"

“读过，在去柯蒂斯之前我的学校教育是正规的，后来我在柯蒂斯音乐学院接受个别指导和音乐教育。”

“你在何时何地举行了首次独奏会？演奏的内容是什么？”

“那是十七岁时在底特律市。记得演奏曲目包括塔蒂尼《魔鬼的颤音》奏鸣曲、一首巴赫无伴奏奏鸣曲、维俄当第五协奏曲和圣-桑的《哈瓦耐斯》。”

“你在年轻的时候听过许多非凡的演出吗？”

“是的。海菲兹、克莱斯勒和西盖蒂的演奏给我留下了永生难忘的印象。当然，我还非常认真地听了我能得到的所有小提琴唱片。”

“你让学生拉些什么练习曲？”

“我教年纪比较小的学生拉克莱采尔、罗德、顿特和费奥雷罗。看来他们能够容易地从音乐上掌握这些练习曲。但是对大学年龄的学生我就很少教这样的练习曲，因为我感到他们经常需要用比较抽象的方法处理技术问题，以便把所学到的东西立即应用到实际的演出曲目中去。当一个学生到了十八、九岁的时候，他就不象小学生那样有较多的时间花在练习曲上了。”

“当你给学生拉一首新的、不熟悉的作品时，你是否叫他们从头到尾视奏一遍呢？”

“不。我要他们先听录音并研究乐谱。”

“学生开始学习新作品时，你是否给他们划指法？”

“不。我让他们自己设计出指法，然后我们再一起讨论作一些改变，并提出我的建议。我对指法的选择总是服从于作品的音乐线条，而不是为了手指的方便。”

“在学生购买乐谱的时候，你推荐什么特殊的版本吗？”

“我更喜欢那些编辑加工尽可能少的版本。至于巴赫，我推荐巴雷奈特尔(Bareneiter)版。”

"关于手指在弦上的压力你有什么想法?"

"手指的压力应当尽可能轻。"

"有时你是否故意避免使用4指?"

"完全不是这样。你们知道,在我小的时候,父亲鼓励我尽可能多用4指,以增强它的力量,现在我仍然这样做。"

"你的左手拇指对小提琴施加多大压力?"

"我感到当拇指开始握住小提琴的时候它就不再有用了。"

"你认为揉弦可以传授吗?"

"当然可以。通常迟缓的揉弦是手指动作太大造成的,而过快的揉弦则由于指根关节或手腕过分紧张的缘故。还有,用指尖肌肉多的地方揉弦可以减少紧张。"

"你在自己的专业生涯中遇到过许多困难吗?"

"很幸运,在这方面事情的发展几乎一直是很顺利的。偶尔遇到的一些困难都是由于没有充分时间练习造成的。"

"对于音量小的小提琴家,你有什么建议可以增大音量和洪亮度吗?"

"有。许多演奏者练习时声音就不够大,应当使他们懂得用尽可能响亮的声音练习的必要性。这对增大音量有很大的帮助。"

我们问西尔弗斯坦,对于一个想从事独奏生涯的人有些什么建议。这位小提琴家大笑道:

"关于独奏生涯我不能提供什么建议,因为在很大程度上我也不是独奏家。可是,说实在的,演奏者应当不断努力提高驾御乐器的能力和自己的音乐修养,以便当他有机会独奏的时候能够演奏得令人信服。"

我们表示,西尔弗斯坦作为独奏家与波士顿交响乐团进行的给人印象深刻的频繁演出,使他成了这个建议的理想的提出

者。

"如果能够重新开始你的生涯，你会作什么改变吗？"

西尔弗斯坦认真地思考了我们提出的问题。"是的，"他回答说，"当年轻的时候，我将更多地练琴。"

西尔弗斯坦是二十世纪音乐的忠实提倡者，并且公演过大多数现代小提琴协奏曲。他的突出成就之一是与波士顿交响乐团一起在电视中演奏了勋伯格协奏曲。这个演出季节他被安排演奏罗杰·塞欣斯(Roger Sessions) 奏鸣曲。考虑到他那排得满满的日程，我们问他是怎样安排练琴时间的。

"我起得很早，由于只有 30 到 45 分钟的练琴时间，就要立即确定自己应当练些什么。当然，我每天都用各种不同方式练习音阶。我喜欢在练习中使用录音机，但这样太费时间，通常我只好不用它了。"

观看西尔弗斯坦的演出，人们会相信对他不存在上台紧张的问题。我们把这个问题提出来进行讨论。

"紧张是由害怕达不到自己潜在的最佳演出效果产生的。事实上，紧张可能使演奏更富于感情，但是如果老是担心'千万别紧张啊'，那就会变成一种破坏因素。在音乐会之前和进行中的兴奋与不安是那场音乐会的组成部分。我记得曾经不得不在毫无准备练习的情况下演奏肖松的《音诗》。拉好开头的那个降 B 长音对我来说是不容易的。但是当众演奏的次数越多就越有利于克服紧张。"

"演出时你的眼睛望着哪里？"

"我看着弓与弦的接触点。这样做有助于控制声音和运弓的角度。"

"你演出时的处理方式是预先设想好的吗？"

"当然，但这是由我的音乐直觉，加上对作者风格和历史背

景的透彻了解以及对作者所要力图表达的思想感情的感受调配而成的。”

“作为一个艺术家你是怎样认识自己的？”

“我喜欢把自己看成一个将全部才智贡献给音乐和它的作者的职业小提琴家。”

“在音乐会的当天你做什么？”

“通常我有两场乐队排练和六节课。音乐会以前妻子给做些什么我就吃什么。关于这些事情我是不讲究的。我简直没有时间享受任何个人嗜好。”

我们请西尔弗斯坦再谈谈揉弦问题。

他回答说，“细心倾听大歌唱家的演唱是有益的，我劝学生也这样做。有时他们会问，‘什么是揉弦？’我就指出，歌唱家的确是用颤音的，但他们的颤音是歌声的内在组成部分，而不是‘涂’在音的表面的东西。它应当从音的内部产生，而不仅是一种附加的机械动作。每个人都揉动左手，但这不一定是美化声音所必需的。学会揉弦之后就应当知道它是做什么用的，怎样正确而有利地运用它。人们往往太从有形的动作上，而不从听觉的概念上看待揉弦。我们这些与年轻人打交道的人是有责任的，因为我们都过分关心了揉弦的表面动作。

“我建议学生去听听男高音歌唱家约瑟夫·施米特(Josef Schmidt)的唱片，他在第二次世界大战期间惨死在瑞士的战俘营中，当时只有三十八岁。在我看来，他的颤音是理想的，有着难以言传的人情味，是一种极大地丰富了的歌唱。克莱斯勒在他拉得最好的时期也能发出近似的声音。事实上，我认为男高音发出的是理想的人声。这里不存在对男女声的好恶。”

“你对右臂在发音中的运用有什么具体的理论吗？”

“人们可以讨论这个问题的许多方面，但是我愿意强调上臂

用法的重要性。在许多小提琴家中普遍存在着这样一种习惯，即下弓时上臂垂下，上弓时上臂抬起。我告诫学生不要这样演奏，并让他们注意朱克曼和斯特恩，这两位小提琴家都有十分洪亮的声音，而上臂又几乎没有任何横向动作。上臂的横向动作永远不应超过2或3英寸，通常，上臂应当是被动的。学生应当感到好象自己的右上臂注射了一针麻醉剂。"

我们请他谈谈连顿弓(staccato)。

"在我看来，连顿弓不是一种孤立的弓法，而基本上是被起奏断开的分弓。快速'紧张式'(nervous)连顿弓来自震弓(tremolo)并与震弓相联系，但实用的连顿弓就不同了。我练习这种弓法时用拇指和其它手指捏住弓子，同时把拇指看作参与运弓的积极主动的一员。"

"你说过每天都练音阶，可你又是怎样练习演出曲目的呢？"

"显然，我没有时间从头至尾演奏这些曲子。我的情况恐怕是很特殊的。今年秋天我将演奏九部不同的协奏曲、两场独奏会和许多室内乐及乐队作品。"

"你能更具体地谈谈你是怎样练习音阶的吗？"

"好的。首先，音阶必须有音乐价值，每个音都应有预先确定的音高，要明确每个音在音高和力度上与其前后两音之间的关系。它不仅是手指在指板上来回挪动的问题。当然，许多人练习音阶时头脑中有预定的音高，但没有预定的力度变化或起伏。我认为这样的练习是没有价值的。

"在练习音阶之前，不管准备用什么弓法，我都要先确定速度、力度或多种力度的组合。永远也不要随随便便地做事情！举例来说，如果用三连音练习C大调音阶，我可能是把前两个音拉成f而把第三个音拉成p；也可能每弓所拉的音的数量不等，或每弓都换一种弓法。我喜欢用不同指法练习二度、三度、四度音

阶。我还练习在运弓中而不是在换弓时换把。有一次，我在坦戈尔伍德的后台练习音阶，那些年轻的学生听了以后说："我的天哪，他真的在练习音阶！"

"你认为学生应当在什么时候开始演奏室内乐？"

"尽可能早！如果能有人指导他们就更有利了！"

在西尔弗斯坦大课中演奏的作品包括巴赫的《恰空》和勃拉姆斯D大调协奏曲的第一乐章。在这些上课时间，虽然有西尔弗斯坦独特的纪律，由于这位大师经常巧妙地活跃气氛，使学生不至于过度紧张，也表现了一定程度的不拘礼节。他有时唱出一个片断，或者象伊萨依(Ysaÿe)那样用小提琴拉一段伴奏，这一点他是非常在行的。上课的时候，他总是把自己的琴拿在手中，或放在近旁。虽然在我们出席的大课中并没有特别详细叙述有关音准或个人创造性处理的细节，西尔弗斯坦却十分详尽地谈论了音乐的完整性和技术原理。

在讲授巴赫的《恰空》时，他指出用现代乐器演奏巴赫，至少必须在美学上作一定的妥协。

"在现代乐器上忠实地演奏巴赫的作品实际上是不可能的，但人们仍然可以在维护原作的内在精神，保持精确的速度和音节划分的情况下，加进一些我们自己的体验，诸如谨慎地运用揉音等。我知道这可能不是完全忠实的处理方法，但我们必须认识到，现代小提琴比巴洛克时代的乐器更富于歌唱性。在它的词汇中有更多的'元音'；古代乐器则更有适应性、统一的音色和比较柔和的'辅音'。弓子也能造成很大的差异。我偶尔使用1780年多德(Dodd)制作的弓子，它的反应比现代的弓子慢些，但却可以拉出极为'丰满的'跳弓(spiccato)，在演奏巴赫作品时能产生总的一致的音色。

"现代小提琴弓子各个部位弹性的不一致造成当代人演奏

巴赫作品的一个特殊问题。演奏《恰空》的各个变奏，音色应当保持一致。人们可以增加一定的力度安排和音节划分，但不能加得过多。津巴利斯特曾经向我指出，巴赫奏鸣曲与组曲的慢板乐章通常被演奏得过慢是十九世纪遗留下来的一种误解。这一流传很广的传统使我回想起另一个类似的错误，它是从安德烈亚斯·莫泽(Andreas Moser)开始的，他认为约阿希姆演奏的'奥秘'是'臂下一书'的低肘右臂位置。这个错误理论被强加在整个一代德国学派的小提琴家身上，使他们采用不舒适的演奏姿势，并遭受技术上的损害。"

我们请西尔弗斯坦谈谈关于在美国演奏巴洛克小提琴的想法。

"我们已经有了演奏巴洛克乐器的小提琴家，他们并不比欧洲的同行逊色。例如荷兰人杰埃波·施罗德 (Jaap Schroeder) 是一位优秀的音乐家和领奏者，而且演奏得相当炫耀。而美国人斯坦利·里奇 (Stanley Ricci) 演奏巴洛克小提琴则更富于想象和激情，我们还有好几位别的美国的优秀巴洛克小提琴演奏家。"

在集中讲授《恰空》的大课上，西尔弗斯坦孜孜不倦地同演奏的学生一起分析每个短句、换弦和演奏中的细微变化，在他认为必要的时候还亲自示范某些细节。在讲到勃拉姆斯协奏曲第一乐章时也是这样，他全力以赴，毫不吝惜自己的精力。他拉奏乐队全奏的经过句和伴奏的个别短句都是十分精确、动听的。他建议大家去看看国会图书馆保存的勃拉姆斯协奏曲总谱的手稿，并强调研究一下有作者原来标记的乐谱和约阿希姆提出的改变建议将会大有益处。

在上勃拉姆斯作品课的时候，西尔弗斯坦大声喊道："上帝赐给你们4指了吗？嗯，假如你们不用的话，它会退化的！"学生

们都大笑起来。

他提出了许多建议，包括在演奏和弦时要强调底下两个音的告诫。“E弦是不必多加照料的。”在讲到华彩乐段之前，这天的大课就结束了。然后他说，“第一次与乐队一起演奏勃拉姆斯协奏曲是一种可怕的经历，你会被‘淹没’的。每一位小提琴手在演奏主题时都好象自己是独奏家。所以你可以放心把声音拉得尽可能响亮。”

在与普通学校音乐教师的一次讨论中，西尔弗斯坦强调，给青少年以良好的基础训练是极其重要的，并且指出他自己就是由他父亲在公立学校培养出来的。

“应当从一开始就以音乐的美吸引小学生。培养孩子对悦耳的声音的追求是至关重要的。假如能牢固地养成良好的发音习惯，他就已经有了一个无法估价的良好开端。

“我知道教一批好动的孩子是很不容易的，可是如果把他们的注意力集中到拉出好听的声音，甚至课堂秩序也会好些。让孩子们闭上眼睛，记住弓和弦要保持垂直，然后力争在E弦上拉出最美的声音。右肘放松始终是一个主要问题，应当从一开始就引起学生的注意。我发现在弓杆上贴一张小纸条有助于运弓部位的划分。如果不细心注视的话，学生必然会逐渐养成一些坏习惯。就在这个星期，我的一个已经从事‘专’业演奏的学生，看来对他的功课不太感兴趣，持琴太低了。这还使他上课时的站立姿势也变坏了。”

我们问西尔弗斯坦，“什么时候开始教揉弦呢？”

“学生一有要求就教。即使他还只会拉第一把位也要这样做。让学生把琴放在手心，左手腕避免向外伸出。左手应当是直的、放松的，在各个把位都应这样。”

“应当很早就鼓励使用4指吗？”

“当然。孩子常常感到轮流使用4指和空弦练习是很有趣的。”

“左手拇指又怎么样呢？”

“拇指不应当影响持琴的姿势，最好对着1指或是稍稍靠琴头一点。这种位置可以使其它手指感到很灵活。但是就象世上任何事情一样不是一成不变的。总会有例外的情况。”

“你赞成使用肩垫吗？”

“我力图对一切，包括使用肩垫的问题都不采取武断的态度。总之，假如感到肩垫是有帮助的，它应当在正常的站立姿势下使用。如果没有空隙就不需要肩垫了；如果有空隙，我建议学生简单地用一块有弹性的泡沫橡皮修剪成肩垫。我在工作室里准备了一大块这样的东西供学生做肩垫用。肩部与小提琴之间永远不要有过大的压力，我也竭力反对把肩抬起来持琴。啊！对啦，我想‘夹’的说法是不正确的。实际上，我们是把琴‘平衡’住的。

在同西尔弗斯坦相处的最后时刻，我们请他再为我们谈谈他个人音乐生活中的其他事情。

“就总的工作量而言，”他说，“我有时一周拉琴多达六十个小时。我猜想，如果我能这样工作几个星期而不感到怎么劳累，身体也不发生问题，那我一定是把某些东西做对了。然而，几年前我的确得过关节炎，我认为这是过去三十年的工作造成的。我做了颈部牵引，每天还做俯卧撑，使情况得到了好转。

“顺便说一下，你们听说过一些小提琴家有牙病吗？我曾经让个别学生嚼着口香糖练琴——减少下颚的紧张，从而能使牙痛有所好转。”

我们请西尔弗斯坦说出他最喜欢的那部协奏曲的名字，他笑着说，“当晚演奏哪一部我就最喜欢哪一部。”

“那么哪一场演出给了你最大的满足呢？”

“我想说是在科林·戴维斯(Colin Davis)指挥下演奏埃尔加协奏曲。这是一个严峻的考验，一场真正的战斗。结束时你会情不自禁地感到自己完成了什么英雄的业绩。我在斯托科夫斯基(Stokowski)，后来又在奥曼地(Ormandy)指挥下演奏勃拉姆斯协奏曲，在莱因斯多夫(Leinsdorf)指挥下演奏贝多芬协奏曲，在莱文(Levine)指挥下演奏莫扎特协奏曲，在吉乌利尼(Giulini)指挥下演奏《四季》也都是难忘的时刻。我可以坦率地说我有过许多令人兴奋的演出经历。”

“因此你有众多的听众。”说着，我们与这位小提琴家握手告别了。

艾萨克·斯特恩

(Isaac Stern)

艾萨克·斯特恩，1920年7月21日出生于苏联乌克兰共和国的一个小城——敖德萨西北约350英里的克里明尼兹市。他的母亲曾经在彼得堡皇家音乐学院学过声乐；父亲是位画家。他们在孩子只有十个月的时候就移居到了旧金山。斯特恩六岁开始学习钢琴；八岁改学小提琴。他的第一位老师是罗伯特·波拉克(Robert Pollak)，向他学了四年左右。从十二到十六岁，他又向曾任旧金山交响乐团首席小提琴的内奥姆·布林德(Naoum Blinder)学琴，并把他看作是自己的主要老师。斯特恩认为布林德教给了他独立学习的能力。他还向路易斯·帕辛格(Louis Persinger)学习过一段时期。

1931年，十一岁的斯特恩与皮埃尔·蒙特(Pierre Monteux)指挥的旧金山交响乐团合作首次公演。他在纽约的第一次演出是1937年，在这之后，他在试图确立自己的独奏生涯方面经历了一段困难时期。然而，在他1943年卡内基音乐厅的独奏会以后，他作为独奏

家的事业终于实现了。从那以后，斯特恩就成为世界上几位最著名的小提琴家之一，而他目前所享有的听众的爱戴，是音乐会舞台上任何一位小提琴家所难以比拟的。

斯特恩所从事的远非仅仅是一位伟大小提琴家的事业。他作为1960年卡内基音乐厅的拯救者；维护犹太人幸福的不屈战士；与世界上许多政界人士、社会活动家、企业家有密切交往的人物；平克斯·朱克曼（Pinchas Zukerman）、伊扎克·帕尔曼(Itzhak Perlman)、米里亚姆·弗里德（Miriam Fried)、施罗莫·明茨(Shlomo Mintz)等这些非凡的小提琴天才和其它年轻一代杰出人物的赞助人和良师益友；国际音乐舞台上最有影响力的人物以及人道主义者和文化事业的一位激烈而又非常令人信服的代言人和辩护者而闻名世界。除了作为独奏家所取得的成就外，斯特恩还是一位室内乐大师，他同钢琴家尤金·伊托民（Eugene Istomin）和大提琴家伦纳德·罗斯（Leonard Rose）组成的三重奏团，已经进行了多年的演出和录音活动。这位小提琴家还经常同他年轻的同行们一起演奏室内乐。他用的是一把1740年制作的瓜乃利小提琴。

斯特恩曾经在影片《今晚我们歌唱》中扮演伊萨依(Ysaÿe)的角色，这是一部有关演出经理人索尔·赫罗克(Sol Hurok）生平的剧作。他还为由约翰·加菲尔德（John Garfield)和琼·克劳福德(Joan Crawford)主演的《诙谐曲》和另一部影片《屋顶上的小提琴手》配了音。

斯特恩曾经同芭蕾舞演员诺拉·凯(Nora Kaye)结婚，二十八年前同他现在的妻子维拉(Vera)结婚。维拉密切关注他从事的各方面的活动。他们有三个孩子：希拉，二十三岁；迈克尔，十九岁；戴维，十六岁。

耶胡迪·梅纽因(Yehudi Menuhin)在谈到他的同行艾萨克·斯特恩时说："他是一位真正献身于音乐的人。他的演奏热情、悦耳、情趣高尚，既严格、准确，又有即兴的灵感。丝毫不存在做作，一切都是那么协调。对于他的演奏，我没有哪一点是不喜欢的。"

同行们和全世界无数小提琴迷的赞扬，对于斯特恩来说简直是家常便饭。当他的演奏处于得心应手状态的时候，兼有许多奥尔(Auer)所建立的俄罗斯学派的最优秀的传统，强调音质的美，演奏处理中的强烈个性，以及从约阿希姆到西盖蒂继承下来的音乐上的诚实的崇高理想。除此之外，斯特恩作为一个小提琴家和普通公民，还是这个时代音乐界中最强有力的名流之一。他同梅纽因一样，在小提琴家中是个多才多艺的，有独立见解的，有时甚至会引起争论的人物。

人们可以写出大量斯特恩的，与他小提琴家的生涯并不直接有关的活动。他那四处漫游的生活方式和多方面的性格与兴趣爱好使得有关他的轶事非常丰富。海菲兹的生活已经变得非常隐秘，甚至是严峻的，而斯特恩却喜欢出头露面，并且在公众中的名声越来越大。他的行踪，哪些是属于"小提琴家"的，哪些是属于"活动家"的，常常是不清楚的，这里毕竟没有明确的界线。斯特恩十分健谈，聪明过人，是生就的话匣子，不管谈论什么，从来不曾因讲不出话而感到困惑。他是个精力充沛的人。

斯特恩有关小提琴练习和演奏的许多有趣讲话，可以从多

年前他同阿普尔鲍姆博士的讨论记录中找到。关于揉音的问题，他说，“在我看来，揉音几乎是不可能‘教’的。譬如说，我就不会模仿海菲兹用的那种揉音。即使试一试，我的手也立刻会紧张起来。”

“可是你自己也用不同速度的揉音呀！正因为这样，才使你的演奏富于色彩变化。”

“是的，我是根据音乐的需要加快或放慢揉音的速度的。我使用不同类型的揉音演奏不同作曲家的作品，有时是强烈而热情的，有时则是轻快而细腻的。演奏莫扎特作品时使用的揉音当然不同于柴可夫斯基。例如，我在演奏柴可夫斯基协奏曲的‘短歌’时，就用幅度很宽的，富于歌唱性的，从容不迫的揉音。可是我要说明，从揉音的角度来看，有‘温柔的’莫扎特和‘强烈的’莫扎特。在‘温柔的’莫扎特慢板乐章中，要使用宁静的揉音；要减少揉音的强度、幅度、以及厚度。另外，莫扎特的音乐还有粗犷有力的一面，当这种性格占优势的时候，揉音就应当加强。

“揉音和各式各样表情性滑音都要有细致的安排，而不是单凭直觉。我所演奏过的一切，都根据每个作品的音乐内容从这些方面作过细心的规划。”

“你对音阶的看法如何？”

“学习小提琴的每一个学生都应当在初期就认识到音阶的重要性。采用的指法应适合演奏者手的具体条件，我还竭力主张不同调的音阶要用不同的指法。音阶除了可以训练手指技巧外，还体现了所有音乐作品借以建立的和声基础。我感到教学中对和声概念的重视是不够的。我们必须教给学生竖的音乐概念，和弦结构以及对和声变化的预感。

“在优秀音乐作品的演奏中，演奏者在考虑音阶、琶音、以至双音乐句的指法时，应选择那些能突出他的音乐概念的指法。这

就是为什么我主张从协奏曲中选出特定的段落，或是用帕格尼尼随想曲练习技巧，而不用孤立、客观的练习曲。当学生（不管多大）感觉到需要正规的技巧训练时，除了摘自作品的某些段落外，我还推荐弗莱什的音阶练习，包括所有的弓法、节奏变化以及三、六、八、十度等等。我还感到如果学生每天练习泛音和双泛音，那么当他们在演出曲目中遇到这些技巧的时候，就会感到方便多了。”

“关于换指八度又怎样呢？”

“练习换指八度对于发展手指的力量和控制能力是很有帮助的。但是，”他提醒人们说，“不能做得过分，左手稍感疲劳就应立即停止练习。练习换指八度的副产品之一，是在演奏非八度乐句中，例如在慢速模进中需作抒情的连接时，有时也要用换指八度的伸张技术。”

“通常你是怎样开始一天的练习的？”

“我惯常就从那时正好在练的作品开始，而在最初的五到十分钟，我非常当心不去拉任何会使手感到高度紧张的东西。我感到手指也同身体其它部分的器官一样，需要有一点恢复活动的时间。”

“你认为孩子应当从几岁开始学习小提琴？”

“除非这孩子很小就显示出非凡的才能，否则我建议应当在六到八岁之间才开始学习任何乐器。当然，如果生活在音乐的家庭环境中，孩子就肯定会受影响。象我小时候那样，先学点钢琴作基础是很有好处的，因为这可以发展和声的观念。许多年轻人毫无钢琴基础就开始学习小提琴，这样他们只习惯于听旋律的线条，要把旋律与和声适当地结合为一个整体就感到很困难了。”

“你认为年轻人应当练多少时间琴？”

“事实上，年轻人都不会热心于单调乏味的基本技巧练习。只有当他们有能力拉出悦耳的声音，而且第一次体验到自己的劳动成果时，对拉小提琴的兴趣才会增长。孩子练琴时间的长短主要取决于他的注意力能集中多久。思想不能再集中，练习就完全没有价值了。然而，即使是年龄很小的学生，如果认真的话，每天也应当能够思想集中地练习二至三小时。在发展过程中，可逐步增加到长达每天八小时。”

“在音乐会之前你练些什么？”

“我感到练习几分钟演出曲目以外的作品是有益的。这样似乎可以减轻一些思想上的压力。”

“你是怎样背谱的？”

“啊！对我来讲背谱是一种本能的活动。对那些背谱有困难的人来说，如果在头脑中有特定的乐谱图象，会比单靠手指动作的习惯方式记忆更明智些。内心图象的方法更为可信。这种方法应当从学琴的尽可能早的阶段就加以鼓励和培养。”

“你主张使用肩垫吗？”

“这完全是因人而异的。就我的情况而言，使用肩垫对持琴的稳定有很大帮助，它使左手大大减轻了持琴的负担，从而使我的换把、揉音等各种左手技巧得以自如地发挥。对于那些持琴有困难，要不断地靠左手把琴放到正确位置上去的学生来讲，肩垫已经成为腮托的一个重要附件。”

“有些人在演奏的时候随意扭曲着身子，脸上做出怪相，你对这有什么想法？”

“大家都知道，演出时由于感情和体力上的压力，往往会产生某些心理上的反应。但当这种反应达到了开始分散听众注意力的程度时，演奏者就应当控制自己，努力克服这种坏习惯。否则，它将成为一种累赘，即使你演奏得再出色，也无法弥补

它所造成的损失。”

斯特恩的运弓既强劲有力，又十分柔韧，这是他的小提琴宝库中最坚实、可靠的组成部分。我问，“请你谈谈有关运弓的理论好吗？”

“我很乐意。第一，我坚决主张使用全部弓毛，不赞成用改变弓弦接触处弓毛的数量来调节音色和音量。演奏者要力争奏出动听的乐音，甚至最轻的乐句也应当这样。即使有时常会需要一种‘白’的，或者说是‘死’的声音，这也应当通过减轻弓毛在弦上的压力和少用揉音的方法去达到。”

“这时你的左手手指是否仍然保持结实地按弦呢？”

“当然是这样，小提琴家们常犯放松左手手指压力的错误。”

“你怎样分配和控制右手手指在弓杆上的压力呢？”

“我发现许多演奏者往往过分强调右手食指对弓杆的压力。对我来讲，重要的手指是中指。我的中指和拇指形成了一个压力的圆环，而中指则是担当着右臂重量的轴心。顺便说一下，由于我的右臂相当重，所以就不必把它抬得过高。再回来谈右手手指的压力，当我作为独奏家与交响乐队一起演出时，特别施加了大量中指与拇指的压力。然而我非常注意不要把声音压死了。运弓发音在很大程度上是因人而异的，在练习慢速长弓时，每个学生都必须认真地分析他是怎样运用手臂肌肉的，并且确定在什么时候，什么地方以及如何使用各种不同的手指压力，以取得结实、洪亮的声音。”

“当你在台上演奏时，只注意正在演奏的那些音呢，还是允许自己想即将演奏的那些音？”

“我不希望讲给任何别的人听，但当我演奏的时候，总是想到下面一两个小节。我形成了下一小节的内心印象。每一个乐

句或短句都有一个关键音，我在精神上使手做好准备，这样就能够竖起这个关键音，并把它强调出来。”

“怎样对待当众演出时的紧张？”

“让我们考虑一下运动员。在练习时他可能是很优秀的，但是在压力底下，他就可能失去控制。一位演奏家，特别是独奏家，可以与运动员相比。我们无法与紧张斗争。它是必须应付的某种形式的兴奋；事实上，只有小孩或傻子才不会感到紧张。造成紧张的一个主要原因是演奏者感到自己准备得不够充分。因此，他必须至少百分之一百五十地掌握这部作品，以便在压力的情况下，能够演奏出百分之一百。另外一个至关重要的因素是肌肉的控制。十分明显，各部分的肌肉活动得不正常，演出必定要失败。如果演奏者在紧张的状况下还能使肌肉重复正确的动作，那么他就可以通过细致的自我分析，学会使它们在任何场合都保持一种受控制的样子。你知道吗，人们可以测验出兴奋或者紧张的程度？”

“怎么测验？”

“把手指放进一杯水中，从手指膨胀的情况就可以看出兴奋的程度。处于某种兴奋的状态，肌肉会开始痉挛。因而，作为一种克服紧张的手段，人们必须学会使肌肉完全放松。我承认做到这一点是不容易的，但又是能够做到的。事实上，对于一位独奏家来讲，不管你是否紧张，都必须做到使肌肉完全放松。否则，这样的演奏者就会被迫退出音乐会舞台。”

这话太对了。器乐演奏史上许多有才华的演奏家，正是由于紧张而不得不放弃音乐会生涯。

这时，我请斯特恩概括地谈一下美国的小提琴教学。

他回答说，“我们美国人肯定不缺少小提琴演奏技术方面的知识。但我的确感到我们可以改进对这些知识的实际运用。教

师集中注意力于包括手的肌肉控制在内的基本原理是极其重要的。我为太多的教师对肌肉控制与乐器的特性，以及种种难点之间的关系缺少充分认识而担心。我这样说是因为我们遇到如此多的小提琴手，他们在演奏上的许多坏习惯似乎都是由于错误的或不细心的训练造成的。

"我们应当始终清楚地意识到自己的双手在做些什么以及为什么要这样做。必须指导学生，使他们懂得什么是不应当做的。只是老老实实地练琴是不够的。还要教会学生分析自己的优点和缺点，因为假如缺乏这种能力，他就必然会不知不觉地陷入与需要完全抵触的习惯和格调。"

"你在这方面有过教训吗？"

"是的，有过。我曾经强制自己的手做了某些现在看来对我不适合的事情。那时，我没有用各种不同的方法进行试验，而是强制双手去保持某种姿势，做某些今天看来是可怕的跳进。过去，我所做的这些事情是多么愚蠢！虽然多年的经验终于使我懂得如何让我的双手以最合理的方式进行演奏。如果细心思考用最省力和使肌肉最放松的方式克服困难，那么即使在训练的初期也可能取得巨大的进步。这就是为什么我认为不管教师本人的实际演奏能力有多强，还必须真正熟悉有关手的活动的各部分肌肉的功能的原因。"

他认为想成为一位演奏家首先要有技巧；其次才是表现。"从十二岁到十八岁这段时期，将决定一个年轻艺术家今后要走的道路。"

斯特恩说，现在对古典音乐感兴趣的人比以前更多了，但在学校中还缺乏良好的音乐基础教育。作为一个敢于大声疾呼的文化战士，他说，"艺术不应当是一种装饰品而应当是生活的必需品。"他为此作出了不懈的努力。

写这篇文章的时候，艾萨克·斯特恩在音乐界的无数朋友和赞赏者，遍及各界的广大听众，同各文化、民众、政治团体一起，正在热烈庆祝他的六十诞辰。毫无疑问，在今后的年代里，这位杰出的小提琴家定将作出更大的贡献！

海野义雄

(Yoshio Unno)

海野义雄，1936年2月14日生于东京。四岁起跟父亲次郎学小提琴。次郎是在日本最好的NHK交响乐团供职的职业小提琴家，而且是列奥普德·奥尔学派的一位代表人物。海野的母亲是一位钢琴教师。小海野跟父亲学习了十一年，后来又成为鹫见三郎教授的学生。进入东京国立艺术大学以后，师从兔束龙夫教授。二十八岁时，他又去瑞士向约瑟夫·西盖蒂(Josef Szigeti)学习。

海野十岁在学生独奏会上第一次公开演奏。他所受的教育包括在青山学院私立学校的十二年。1958年，在NHK交响乐团伴奏下，他首次在东京登台演奏了柴可夫斯基协奏曲。第二年就担任了该乐团的首席小提琴和独奏演员。以后他辞退了这个工作，专心从事独奏和教学，1972年又被任命为东京国立艺术大学的教授，这是日本最有威望的专科院校。

海野每年演奏五十至六十场重要的音乐会，并在二十七个国家的八十多个城市演出过，其中包括维也

纳、莫斯科、阿姆斯特丹、布达佩斯、布宜诺斯艾利斯、洛杉矶、贝尔格莱德和布拉格，取得了巨大成功。1973年，他与东京的读卖新闻交响乐团在三天内演出了十部小提琴协奏曲。他还应邀作为评委参加了许多重要的世界性比赛，如在波兰的维尼亚夫斯基比赛以及1979年在维也纳的克莱斯勒比赛。

海野用的是一把1698年制作的斯特拉地瓦利小提琴。他的唱片由哥伦比亚广播-索尼唱片公司独家经营，并已在美国、西欧、澳大利亚和日本发行。这位小提琴家已经有三个孩子，最大的五岁。妻子行枝是职业大提琴家，曾任东京歌剧院乐队首席大提琴。他们有时也一起演出。

我们是在东京一家幽雅的饭店与海野会见的。虽然这位小提琴家英语讲得相当好，我们还是有刚从哥伦比亚大学获得了音乐博士学位，主修西方歌剧演唱的山田实先生当翻译。这次马拉松式的面对面讨论大约进行了五个小时，在这之前我们还为此经常通信联系。

海野有一张圆圆的脸盘，乌黑发亮的头发，大而有力的双手和结实的手指；矮胖而结实的身材有点象中量级摔跤运动员。他的一举一动都显示出信心和决心，使我们很快就感到他是一位很有毅力的人。海野把自己描绘成一个坚定的乐观主义者，我们也发现他富于幽默感。

我们请他谈谈早年跟父亲学琴的情况。

海野说，"我父亲师从尼古拉·希费布莱特(Nicolai Schiferblatt)。希费布莱特是奥尔的学生，多年前曾任日本广播协会乐队，即东京NHK交响乐团的指挥。由于父亲的教导，使我

的小提琴学习有了很好的开端。他非常注重演奏的基本功，从小就教我看乐队总谱，并强调耳朵的训练。不用说，他对我是巨大的激励。

"他还使我清楚地意识到自己的运弓，"海野笑着说，"虽然我感到自己的右手并不象他所想的那样好。老实说，直到约三十岁时我才掌握了各种运弓技巧。"

海野这句坦率的话再次表明，一位刻苦练习、对自己要求严格的小提琴家，到了成年时期也能继续提高技巧。我们请他谈谈他的第二个教师。

"我的第二位老师是鹫见三郎，跟他学了大约两年。鹫见三郎教授对音准的要求简直令人头痛。他要我不停地拉舍夫契克的练习和罗德的随想曲，这对发展我的左手技巧很有帮助。我们还花了许多时间学习巴赫无伴奏奏鸣曲和维尼亚夫斯基第二协奏曲。

"我还想提一下我的第三位老师兔束龙夫教授。在东京国立艺术大学我向他学了五年。他在发展我的音乐修养和演奏表现方面有极重要的影响。我的大部分演出曲目，如门德尔松、柴可夫斯基、布鲁赫的小提琴协奏曲，贝多芬的《克莱采尔奏鸣曲》和肖松的《音诗》等作品都是跟他学的。"

"你在跟父亲学琴的初期每天练习多长时间？"

"早饭以前，每天练一小时。"

"那时你喜欢练琴吗？"

"说真的——不喜欢！但是我觉得没有别的选择，因为每个孩子都得拉小提琴！"

"那时你拉了些什么曲子？"

"开始只拉些象《甜蜜的家庭》变奏曲之类的简单乐曲，虽然到十岁的时候我已经能演奏维瓦尔地、埃克尔斯(Eccles)、亨德

尔和塔蒂尼的奏鸣曲了。”

“在你学生时期，除了舍夫契克和罗德之外，还拉了什么其它练习曲？”

“弗莱什的音阶，克莱采尔和帕格尼尼的随想曲。”

“有什么你特别不感兴趣的练习吗？”

海野做了个鬼脸，“有的，舍夫契克的练习。但是我始终认识到这些练习对我是很有帮助的。”

“那么你最感兴趣的练习又是什么呢？”

“柴可夫斯基协奏曲和圣-桑的《引子与回旋随想曲》。”

“什么时候你才决定以小提琴为毕生事业的？”

“大约十六岁的时候，我已经对作曲感兴趣了，并且写了一些小提琴曲和一部未完成的交响曲。创作迷住了我，可是父亲对此并不鼓励。他坚持要我专心于小提琴。你们可能知道，在日本，父亲的话就是法律！然而，我还是喜欢为自己写一些华彩乐段。在我灌的莫扎特第一、二协奏曲和外山的协奏曲唱片中就用了我自己写的华彩乐段。”

“由于你的父母都是音乐家，你觉得这使你在音乐上的发展更容易了还是更困难了？”

“虽然他们对我很严格，可还总是鼓励和激发我。记得每当我父亲与乐队外出演出的时候，我练琴就不那么多了，而当他在家时，我就增加到每天两小时。特别在困难的战争年代，练琴是一种奢华，父亲的陪伴和帮助对我是至关重要的。”

“你年轻的时候，哪些伟大小提琴家给了你最大的影响和激励？”

“我认为是海菲兹、奥依斯特拉赫、弗朗西斯卡蒂和斯特恩。那时我没有西盖蒂的唱片，也没有听过他本人演奏。”

“在你早期的音乐会生涯中，是否与哪位特定的钢琴家合

作？”

“是的。我想提一下杰出的钢琴家小林仁，他是肖邦比赛的获奖者。在我十八到二十二岁这段时期我们经常合作演出。”

“在这个时期你同什么室内乐团一起演奏吗？”

“我同日本著名钢琴家中村紘子和大提琴家堤刚组成了三重奏团。堤刚是斯塔克（Starker）的学生，卡萨尔斯比赛的获奖者。过去我们频繁地举行音乐会，但现在大家都太忙了，每年只公演很少几次。这个三重奏团是在六年前建立的。”

“你参加过小提琴比赛吗？”

“从来没有。”

“你认为比赛有什么实际价值吗，或者你根本就反对比赛？”

“我不反对比赛，因为我认为在比赛中取胜会给年轻艺术家的事业带来巨大动力。但是我感到个别超级明星很难有这样的荣誉。真正有个性的演奏者在比赛中是不利的，就象全能运动一样，总是偏爱各方面都好的运动员，而不必在某一方面特别突出。在大多数比赛的那些没有获奖的人当中，很可能有未来的优秀明星。比赛失利造成的失望情绪对他们的事业和进步都会带来损害。”

“请谈谈你的教学情况。”

“我在大学每周教二十小时的课，这所大学是由政府津贴的。那里有我的三十个学生，另外，我还有十个已经以小提琴为职业的私人学生。”

“你怎么能用二十个小时教三十个学生呢？”

“每个学时只有四十分钟，这是官方规定的。我承认时间是短了一点，但是我们取得了良好的结果。这种制度看来是可行的。我用十五分钟上音阶和练习曲，剩下的时间上协奏曲的一个乐章或与之相当的内容。一部完整的协奏曲大约要花一个月时

间才能上完。当这部协奏曲准备得相当好了，学生就同伴奏一起来从头至尾地演奏这部作品。如果拉得不好，或者合得不好，他们就回去再练。我们也研究乐队总谱。当然，你们一定知道我只教那些具备相当程度的学生。也许当我不再积极从事音乐会的演出活动时，就可以教一些程度浅的学生了。"

"刚才谈的是你与学生之间在艺术上的仅有接触吗？"

"不是的。在午饭或其它的空闲时间，我就同学生们亲密无间地讨论各种音乐上的想法和体会。他们还来听我所有的音乐会彩排，然后我们在一起讨论演奏的细节。"

"你给学生拉哪些练习和练习曲集呢？"

"我坚持教那些我当学生时学过的东西。"

"你怎样着手教一首新作品呢？"

"我强调学生首先要理解作品的整个结构，然而我不同他们一起视奏，我还认为在这个阶段让学生研究钢琴谱或乐队总谱也不是绝对必要的。"

"你是否建议学生去听这个作品的唱片，或者你认为那是有害的？"

"这是个棘手的问题。我始终主张演奏应当有个性，如果发现学生在模仿什么人，包括我自己，就要给予严厉的惩罚。我知道有些教师不许学生听唱片，因为他们坚持让学生只按照他们本人的样子去理解和演奏作品，有时连颤音手指的按弦次数都要模仿教师的，"海野咧嘴笑着说。"不幸的是，日本有相当多的这种类型的教学。我认为让学生听不同演奏家的唱片会是很有启发和帮助的。而模仿别人演奏造成的危险又是怎样强调也不会过分的！"

"你对指法的一般看法如何？"

"我更喜欢那些简单而合乎逻辑的指法，这样的指法不会妨

碍我音乐上的全神贯注。但是，我必须指出，指法在音乐表现中起着极为重要的作用。某些类型的音乐需要一点'求爱'的手法，而微妙的换把和滑音则能增强并加深感情的表达。当然我这里指的不是巴赫、贝多芬和古典作品，而显然是浪漫主义音乐。我知道许多当代演奏者很少选用那些着重浪漫色彩的指法，即使用了也实在处理得不很令人信服，可我并不赞同他们的哲学。我意识到自己在演奏诸如贝多芬浪漫曲这样的作品时，用了某些个人的表现手法，这可能与一些人的纯正的概念相抵触。但是我倒情愿让听众自己来判断我的处理效果。"

"你变化手指在弦上的压力吗？"

"是的。快速的技巧性乐句需要轻的手指压力。较慢的乐句和持续音也要求不同的手指压力。这一切都是因人而异的。"

"你在需要揉弦的长音上通常避免使用 4 指吗？"

"是这样的。你们看，日本人的 4 指通常都比较细，用它拉这样的长音音质就不够丰满。"

"你对学生的换把提倡什么特殊的规则吗？"

"只有一条，我建议避免一切不必要的换把。"

"你认为拇指的运用对左手的灵活性影响极大吗？"

"关于这一点我同意西盖蒂的意见，他主张尽量少用拇指，而代之以强调左手手掌的运用。

"当我到西盖蒂那儿去学琴的时候，他认为不必在技术这方面改变我的演奏方式，这大大增强了我的自信心。相反地，我的运弓技巧与西盖蒂的很不相同。他非常亲切地称赞我的运弓技巧。我个人认为运弓是小提琴演奏技巧中最因人而异的因素之一。假如学生的发音是令人满意的，我绝不只因为他的运弓方法与我的不同而试图加以改变。事实上，我认为小提琴的任何技巧都不应当用一个不变的模子来套。演奏者之间在生理条件

以及由此形成的动作方面，确实存在着许多差异。”

“在你看来，揉音是可以教的吗？”

“我不这样认为。就我自己的情况，在揉音上从来没有出现过问题。我好象自然而然地就掌握了它。也许正是因为这样，我也就不会教学生演奏揉音了。”

“如果一个有才华的学生来找你学琴，他的揉音不好——太快了或是太慢了，那你怎么办呢？”

海野并不试图回避这个问题，再次显示了他为人的正直。“我把这个学生送到一位曾经亲自克服过揉音问题的教师那里去。”

“假如一个学生的音量很小，你怎么帮助他扩大音量呢？”

“音量的大小在一定程度上与演奏者怎样听自己的声音和他对小提琴声音的总的概念有关。这话在你听来可能是异端邪说，但是我曾经让几个学生把耳朵尽量靠近琴身演奏，就象在台上自我陶醉的样子，从而使他们拉出了较大的音量。”

“你对训练学生良好的跳弓有何建议？”

“右手始终要放松，握弓要轻，注意弓子离弦不能太高。只有通过慢练才能获得干脆而有控制的运弓同左手手指之间最大限度的配合。速度必须逐渐地加快。”

“当你遇到一个有才华的，但他的练习方法显然是错误的学生，你首先采取什么措施？”

“他必须从头用各种弓法与节奏组合练习音阶。尤其重要的是，我坚持要学生养成一种新的自我批判地倾听自己演奏的习惯。除非有良好的音准和纯净无痕的运弓，否则所有的音阶练习终究是毫无价值的。

“关于音阶我想多说几句。我发现在准备一部D大调协奏曲的演出时，集中练习D大调音阶是很有帮助的。也就是说，演奏

的主要曲目是什么调就练习什么调的音阶。”

“你对一个决心从事独奏的天才学生的演出曲目有何看法？”

“我建议他一定要避免追求数量而牺牲质量的倾向。听众和评论家对一个年轻艺术家能演奏多少作品是不感兴趣的。而公众的最初印象对他事业的成功是至关重要的。无论青年演奏家选择演奏什么，都必须表现出他的最佳水平。”

我们决定了解海野是如何克服困难，从乐队首席成长为一个经验丰富的独奏家的。

“这是我一生中的一个重要转折点。作为一个重要乐队的首席，我梦想有朝一日能成为专职的独奏家，这是很自然的。那时我已经作为独奏家与我的 NHK 乐队合作演出过多次了，但我仍然陷入在艰苦的、日复一日的乐队闹哄哄的苦差使中，遭受到作为一个演奏员的所有身体和精神上的压力。”

“是否有什么具体的事情影响你放弃了乐队首席的职务？”

“有的。艾萨克·斯特恩听了我在东京的演奏后对我说，在他看来我的演奏肯定具有独奏家的水平。不久他又听了另一场我与乐队的电视广播，第二天他再次催促我作出决定。

“你放弃这个受人尊重，薪俸又高的职位而冒险从事独奏，不觉得有点担心吗？”

“当然担心！而且乐队领导也非常希望我留下来。但那时我已下决心冒这个险了。有时也会交上好运的。就在辞去乐队首席的职位以后，我从前的老师兔束教授帮助我在大学得到了一个教学工作，从而在经济上支持了我，并且有时间准备曲目和举行音乐会。”

“你的意思是大学教师的工资可以与日本著名乐队的首席小提琴相比吗？”

“是的，因为那是东京国立艺术大学，我们国家最好的艺术大学。你们知道，仅是东京就有九个职业乐队，演奏员的收入是不能与美国的同行相比的——即使著名乐队的首席也是不能比的。大多数的演奏家不得不搞些其它音乐工作来弥补工资收入的不足。”

“你举行音乐会有过困难吗？”

“不多，一旦人们知道我准备举行音乐会，合同就开始付诸实现。在从事教学的同时，我刻苦练习，努力提高演奏质量。几年前，兔束教授退休了，正如他所期望的，我接替了他在大学的位置。”

“别的小提琴家的哪些演奏最使你激动？”

“我想，是大卫·奥依斯特拉赫演奏的塔蒂尼《魔鬼的颤音》奏鸣曲，斯特恩演奏的勃拉姆斯协奏曲以及由卡拉扬指挥，弗朗西斯卡蒂和福尼埃（Fournier）演奏的勃拉姆斯二重协奏曲。”

“你愿意谈谈你经历的一些幽默的轶事吗？”

海野的眼睛闪烁发光，“好的，”他回答说，“有一次，我和日本广播协会(NHK)交响乐团在美国一个较小的城市旅行演出，我们正在演奏的时候，一只老鼠在台上跑来跑去。还有一次，在旧金山，我正在演奏哈恰图良协奏曲，不知怎么的，我感到发生了什么不寻常的事情。好象是一位夫人在演出的大部分时间里跪在大厅的侧廊中做祷告。所有其他演奏家都知道发生了什么事，唯独我由于沉浸在音乐之中而未能亲眼看到。事后他们才告诉了我一切。

“最使人窘迫的是我在学生时代举行的一场弦乐四重奏音乐会，观众只有三个人，其中一位是我的母亲，一位是大提琴手的女朋友。我们想当场取消这次演出，但是经理和发起人坚持要我们演奏。他们这样做是对的，因为这场音乐会接受了当地

电台的转播。"

"哪些音乐会仍然留给你深刻的印象?"

海野想了一下说:"1968 年在莫斯科音乐学院小音乐厅的独奏会,1970 年在布拉格之春的演出和 1973 年在东京大都会音乐节大厅举行的马拉松式的音乐会,那次我在三天之内演奏了十部协奏曲。"

"你最喜欢哪一种类型的小提琴演奏?"

"我对许多类型都感兴趣,但是如果不得不挑选一种的话,我可能选择艾萨克·斯特恩的演奏。我还特别羡慕西盖蒂和弗朗西斯卡蒂。"

"假如能重新生活的话,你会做哪些改变?"

"在二十多岁的时候要更多地练琴,避免象我经历的那样过多的在乐队中演奏。"

"你演奏日本作曲家的作品吗?"

"是的,只要有合适的我就演奏。我经常演奏间宫芳生激动人心的小提琴协奏曲,并把它录成了唱片。我还演出并录制了外山雄三的优秀的协奏曲,并决定在 1979 年东京之春音乐节上演出三善晃的小提琴与钢琴奏鸣曲。"

"除技巧和乐曲处理的细节之外,你打算传授给学生的主要东西是什么?"

"自信!没有自信,任何小提琴家都无法充分发挥他潜在的能力。有的教师不断批评学生,使他们紧张受难,而很少或根本不给予鼓励。我完全不同意这种做法。"

由于海野提到了"紧张"的问题,我们就请他谈谈这方面的看法。

"就我的情况而言,"他说,"我刻苦地练习,在演出前的几个月把全部曲目准备好,因此在音乐会前夕就不必拼命练琴。我

用这样的方法力求避免紧张心理。我可能有的紧张通常是由疲劳引起的。当然，精神上的少许紧张，有时能使演出更富于激情。但是我们也很清楚，某些非常优秀的小提琴家由于极端的和不能控制的紧张而不得不放弃舞台生涯。

“我年轻时比现在紧张多了，虽然我知道许多艺术家的情况与我正好相反。我认为如果演奏者不想‘炫耀’自己，不做那些不实际的事情，不超越现实的可能去求得完美，这样他就可以克服一定程度的紧张。

“还有一点与紧张和疲劳有关系的是高速飞行引起的对生理节奏的破坏。我从自己不幸的经验中明白了绝对不要接受那种经过长途飞行到了一个国家后立即举行一两场音乐会的合同。如果没有充分的休息时间和使身体适应的环境，一场重要的演出可能遭受严重的破坏。”

“目前你每天练习多少时间？”

“我每天上午至少练二到三个小时，下午教五个小时的课。一周有三天在大学，通常还有一天在家上课。在向西盖蒂学琴的时候，我每天练四至五个小时。我要强调指出，我的日常练习和演出曲目的准备都经过极为细心的计划，从不临时抱佛脚。”

“你是否感到如此细致的准备会影响你的即兴发挥？”

“绝对不会！”

“你怎么会去找西盖蒂学琴的？”

“1964 年我在柏林跟米歇尔·施瓦布(Miehel Schwalbe)学了几个月以后，有人在一次晚会上听了我演奏巴赫的《恰空》，就带我去瑞士见西盖蒂了。”

“你记得年轻时在技术上遇到过什么特殊困难吗？如果有的话，你是怎样克服的呢？”

“由于某种原因，那几年我感到双音特别难拉。我通过大量的练习，而更重要的是认真倾听自己的演奏克服了这一困难。学会听自己的演奏，不是听想象中的，而是听实际上从乐器中拉出来的声音，这是一个演奏者所能有的最宝贵的财产。”

“你最喜欢哪类的小提琴作品？”

“一个完美的演奏家一定热爱并能适应他所演奏的各类作品，否则他就不会尽最大努力去掌握它。但是我承认特别喜爱技巧性乐曲。我演奏过许多奏鸣曲独奏会和其它室内乐音乐会，我是专心于这些作品的。但是从纯器乐的标准看来，充分发挥小提琴特点的并不是奏鸣曲和其它室内乐作品，尽管它们在音乐上有很高的价值。”

“你练琴时用磁带录下来听吗？”

“不录，因为我经常在电台广播，通过这些录音带我就能判断自己的演奏了。但是，我的确建议我的学生录音，特别是那些不认真倾听自己演奏的学生。”

“你是怎样得到这把斯特拉地瓦利小提琴的？”

“这把琴是在1972年被带到东京来展览的。我爱上了它，并从纽约沃利策琴行把它买下了。在这之前，我用的是NHK交响乐团的阿玛蒂琴。”

“你用什么弓呢？”

“我有两把多曼尼克·皮卡蒂制作的弓子，其中一把是他的杰作，也是他制作的最昂贵的弓子之一。我是在柏林买到它的。”

“你演奏时眼睛看着指板还是手指，或是别的什么地方？”

“看着弓与弦的接触点。”

“你是凭直觉演奏还是坚持预先设想的处理方案？”

“我感到自己是两种兼收的。正如前面所说的，我主张在很

早以前就把每个节目都仔细计划和准备好。不过我还是力图不断地改进它们。如果我觉得变化一下某个作品的处理可以使演出更有效果，我会毫不迟疑地加以改进。”

“作为一个小提琴家，你认为自己有哪些特点？”

“我喜欢把自己想象成一个明快、抒情、辉煌的演奏家。”

“在演出的当天你是怎样练琴和进餐的？”

“我用慢速把乐曲中最困难的句子练习约一小时。中午我只吃一块牛排，音乐会结束后再随便吃些什么，有时还喝点啤酒。”

海野录制的唱片正在不断增加。他灌的萨拉萨蒂不朽的《吉普赛之歌》、贝多芬的两首《浪漫曲》、圣-桑的《引子与回旋随想曲》和一些小品由哥伦比亚广播公司在美国发行时，取得了极大的成功。除了在洛杉矶演奏的柴可夫斯基和外山的小提琴协奏曲外，他的唱片《海野最喜爱的小提琴曲》也留给我们深刻的印象。这张唱片包括有七首克莱斯勒的珍品和其它一些大家比较熟悉的小品。人们不会不注意到海野细心而认真地竭力仿效克莱斯勒式的滑音和换把，以求得某种风格的效果，而不是一味模仿这位维也纳的小提琴游吟诗人。我们问他是否计划录新的唱片。

“是的，我同哥伦比亚-索尼广播公司签订了录制一套贝多芬十首奏鸣曲的合同。钢琴家还没有选定。”

“你能提供任何有关日本弦乐演奏者及学生的统计数字吗？”

“没有全面的统计，但是数字是惊人的。在我的大学中就至少有 100 名小提琴学生，这个数字在一些重要的日本有关的教育机构中是最小的。而且它还不包括中提琴、大提琴和低音提琴学生。”

“有这么一大批弦乐工作者，日本是否有象伦敦的《斯特拉地》这样的弦乐杂志呢？”

“还没有。”

“当你在重要的小提琴比赛中当评委时，你关心的是选手哪些方面的才能？”

“我所关心的才能是多方面的，而且多数是很容易看出来的，例如对乐器的控制、音乐家的技能和演奏的姿态等等。但是对我来说感受最深的是演奏者的个性感，当然，选手的其它基本项目也必需是出众的。我知道目前存在一个盛行的不赞许演奏个性的学派。事实上，许多重要比赛的优胜者掌握了小提琴的各种技巧，可就是缺乏或没有个性。我在早期的音乐会中曾因坚持强烈的个人表现方式而受到抨击。问题是，虽然某些评委投票反对演奏的个性，可是当其它因素基本相同时，听众似乎更喜欢有个性的选手。而听众则是正在走向胜利的那位艺术家的最终裁判，越有个性的艺术家演出的机会也就越多。”

我们保留了两个相当敏感的问题，当海野毫不犹豫地同意回答的时候，我们感到非常满意。第一个问题是：“作为一个东方人，你在表达西欧音乐艺术内心深处的细微色调变化中，遇到过什么特殊问题吗？”

“没有，”他回答说，“我承认这可能是东方小提琴家演出中的一个重要因素。但是在这方面我是很幸运的，因为我的父母都受过西欧音乐传统的训练，我也从小就生活在这些传统的熏陶之中。”

另一个微妙的问题是：“你对铃木教学法的看法如何？”

“我十分敬佩铃木先生和他的工作，也愿意把这种方法推荐给孩子们。铃木是凭记忆教琴的，这只适用于简单的乐曲。最初父亲教我拉琴也是不用乐谱的。铃木用他的教学方法寻求超越音乐的特殊生活哲学，这是他工作的一个重要特点。他教的演奏动作也是极好的，可是如果铃木的学生若干年后决定要成为

一名职业演奏家的话，他就必需到别处去学习其它音乐知识。'

“你有一些杰出的学生吗？”

“有几个。包括1977年巴黎的蒂博比赛和波兰的维尼亚夫斯基比赛获奖者佐波一彦，他现在是NHK交响乐团的试用首席小提琴。”

海野答应让我们发表一份标有他个人的弓法和指法的重要小提琴作品的分谱，他选了勃拉姆斯D大调协奏曲。我们要求他谈谈这部巨著的第一乐章。

他说：“不仅从技巧的角度，更重要的是从与听众交流感情的角度，勃拉姆斯的这部作品都是少数极为艰难的协奏曲之一。因此，我认为学生在学习这部协奏曲之前，先要对勃拉姆斯的音乐有很好的理解，这是十分必要的。勃拉姆斯的音乐有他特有的音乐结构和音质与力度的变化。假如学生能坐在乐队的小提琴声部中演奏勃拉姆斯的全部交响曲，这对学生会是很有帮助的。事实上，他的这部协奏曲简直就是一部用小提琴助奏的交响曲。在这部作品中，独奏小提琴和乐队应当紧密地结合成为一个整体。”

“在讲述勃拉姆斯总谱中的声音组合时，你能否给我们举个具体的例子？”

“好的——他习惯在内声部用异常丰满的音色，例如中提琴和圆号的用法。即使在协奏曲的伴奏部分，我们也可以从开始的乐队全奏中立即感受到这一点。再回来谈谈独奏小提琴与乐队的一致性，我感到这是这部协奏曲难于演奏的重要因素。一切都很紧凑，独奏小提琴很少有自如无羁地演奏的可能，如果他是这样看待这部作品的话。这恐怕也是十九世纪末这部作品没能在那些多愁善感的，在音乐上常常随心所欲的浪漫派演奏家中广为流传的原因。这部协奏曲异乎寻常的力度变化和要求，它

那连续爆发的和弦、歌唱般的旋律、迸发的感情和浑厚的共鸣都不是老一辈艺术家所熟悉的。尽管我们受过现代音乐训练，在技术上也有了把握，勃拉姆斯的这部协奏曲甚至对最伟大的小提琴家也是严峻的考验。

"我还要强调这部作品节奏上的复杂性。例如，从小提琴的第一次进入，节奏就是主导因素。许多演奏者容易在第八小节加快速度，这样就给下面的困难乐句增添了技术障碍。用这种加快的手法，丝毫也不能增强音乐的表现力。这部协奏曲有许多这种内在的诱惑，演奏者要回避它们，这是很重要的。"

"作为与纯技巧性乐句的对照，在明显的抒情性段落你也不主张作些节奏的变动吗？"

"让我把节奏与速度的问题讲清楚。在这部协奏曲中有许多可以改变速度的地方，如你说的明显的抒情性段落。但是在这个段落之中，节奏感还是应当很强的。

"我可以这么说，第一乐章对独奏者的基本要求是把明显地男性化的、威武的第一主题与具有甜蜜的、女性性格的第二主题以及强烈的爆发性和弦的第三主题贯穿起来。

"关于这部协奏曲的句法和技术细节，我相信我在小提琴分谱上标明的那些记号会把我总的乐曲处理和有关想法清楚地告诉学生。"

是与海野和他的那位无畏的译员山田道别的时候了，我们感到小提琴演奏艺术在东方的确已经成熟了！

Solo (con fuoco)

(in tempo)

dim.

p

spic (long)

p

dim.

pp

espress.

(espr.) rit.

a tempo

*) Triller ohne Nachschlag.

Edition Peters. 10801

注：谱中手写记号均由译者根据原书所附乐谱填写。

VIOLINE

(calando) dolce

cresc.

f

cresc.

p dolce

cresc. - - - - - - - - -

(III) (II)

pp

Tutti

Bl.

pp

Edition Peters

VIOLINE

Solo

p

(amabile)

p dolce lusingando

a tempo

Ossia

Edition Peters. 10501

Tutti

Viol. I

poco f

Viol.

mp

Kl.

dim.

poco rit

Solo

poco f espress.

tranquillo

p leggiero ma espressivo (grazioso)

simile

poco ritard.

in tempo

cresc.

10301

VIOLINE

Tutti
Viol. I

più f

ff

Ossia

Solo

f

I

I

poco rit.

a tempo

G Tutti
Viol. I

ff

pizz.

f

Solo

p

dolce

dolce cresc.

f

H

p

poco cresc.

pp

pp Tutti

I Viol. I dolce

Solo p

(amabile)

Viol. II pp

Viol. I mf

Solo

espress.

p lusingando

p

dim.

Ossia

K

f

CADENZA

dimin.

un poco rit.

in tempo

pp

Ossia

una corda

riten.

mp

calando

tranquillo

p dolce

espress.

dim.

dolce

poco a poco cresc.

cresc. e string. poco a poco

animato

f

Adagio (♪ etwa 72)

Bl. Ob.* p p dolce

dolce Ob.

pp Fl.

poco f dim. p Solo p dolce

II

II

Bl. Viol. Solo p IV III

Bl. Viol. p più lentamente

ritard. cresc. f f espress.

II II p

dolce p

* Beim Vortrag mit Klavierbegleitung ist die Oboenstimme zu spielen. | Quand le concert s'exécute avec accompagnement de piano, le violiniste se chargera de la partie de hautbois. | * Play the hautboy part too when performing with piano-accompaniment.

Edition Peters. 9050a

cresc.

f dim. calando p

dolce Tempo I dolce

p dolce

Viol. I

Solo espress. poco a poco cresc.

ff espress. dolce

p

dolce p (smorz.)

pp p

VIOLINE

Allegro giocoso, ma non troppo vivace (♩ etwa 96)

Solo

f

sf

Tutti

Solo

A

p

Ossia

cresc.

A

A

Viol. I

sf

ben marc.

sf

sf

leggiero

spicc.

p

legato

cresc.

B

ff energicamente

f

sf

C

Tutti

Br.

Viol. I

ff

Solo

ff

Tutti

Solo

f

Tutti

f

D

p

dim.

teneramente

p dolce

dolce

cresc.

E

espress.

f

cresc.

F

ff

G Tutti E Br. Viol.

Solo Tutti

Solo

cresc.

restez H Tutti

ben marcato

Solo

Tutti

VIOLINE

Solo

f

fp *leggiero*

più p

p

cresc.

f

energicamente

sf

sf

(*brillante*)

(*allarg.*)

Poco più presto (♩ = 120)

ben marcato

Solo

f

K

p

*) Der Lauf lautet in Partitur und Klavierauszug übereinstimmend:
Voici comment ce passage est noté dans la partition et dans l'arrangement pour piano:
In the score as well as in the arrangement for piano solo this passage is set down thus:



restez

cresc.

Tutti Viol. I Solo

f

dim.

pleggiero

p

cresc.

Tutti

Solo

f

p

cresc.

f

Tutti Viol. ff Solo f

Tutti Solo

sf

Tutti Solo

dim.

p

f

拉迪斯拉夫·塞尔内

(Ladislav Cerný)

拉迪斯拉夫·塞尔内，1891年4月13日生于捷克的比尔森（Pilsen），1975年7月13日在多布里什(Dobris)逝世，享年84岁。他在跟费迪南·拉什内尔（Ferdinand Lachner）学习小提琴与中提琴后，于1912年毕业于布拉格音乐学院，以后又作为金里奇·巴斯特（Jinrich Baster）的小提琴学生享有盛名。金里奇·巴斯特是奥塔卡·舍夫契克（Otakar Sevcik）最有名望的朋友之一。完成学业后，塞尔内在布拉格和卢布尔雅那(Ljubljana)乐队中任职，并开始与同事们一起演奏室内乐，常担任中提琴。他很快爱上了中提琴的音色，而且认识到他真正的专长是在弦乐四重奏方面。1916年，塞尔内作为齐卡四重奏团(Zika Quartet）的一员开始了他新的生涯，随后又加入了著名的波西米亚四重奏团(Bohemian Quartet)的继承者——布拉格四重奏团（Prague Quartet)。四十六年中，他一直是该四重奏团的活跃分子，演奏了三千余场音乐会，曲目除优秀的传统乐曲外，还经常演奏亨德米

特(Hindemith)、霍恩内格(Honegger)、舒尔霍夫(Schulhoff)和捷克斯洛伐克现代作曲家的作品。该四重奏团经常到欧洲各大城市、南美洲和摩洛哥等地演出。1916—1920年，塞尔内任卢布尔雅那音乐学院中提琴教授。1921—1952年在布拉格音乐学院任同职。从1952年起直到逝世为止，他在布拉格音乐专科学校教中提琴，并负责室内乐系，学生来自世界各地。亨德米特把自己的中提琴无伴奏奏鸣曲(作品第25号第一首)献给了他，此外，许多其他作曲家的重要作品也都是献给他的。1955年，他获得了"功勋艺术家"的称号；1971年又被誉为"国家艺术家"。塞尔内用的是一把乔瓦尼·巴蒂斯塔·格兰奇诺(Giovanni Battista Grancino)中提琴。他是历史和传记著作的贪婪的读者，也是绘画、雕塑与建筑学的热烈爱好者。

由于英国的莱昂内尔·特蒂斯(Lionel Tertis)、威廉·普利姆罗斯(William Primrose)，法国的莫里斯·维厄(Maurice Vieux)和捷克斯洛伐克的拉迪斯拉夫·塞尔内等这样一些中提琴巨匠的努力，从二十世纪初期开始，中提琴在成为受尊敬的独奏与重奏乐器方面取得了巨大的进展。这些大师原来都是小提琴家，由于中提琴的极为洪亮的声音和认识到它具有几乎尚未被发掘的巨大潜力，使他们的小提琴事业受到了冲击。我本人对中提琴和它的大师们一直很感兴趣，并由于听到了象中提琴家保罗·亨德米特(Paul Hindemith)这样的权威人士和世界其它地方同行们关于塞尔内的热情谈话，决定要去会见这位著名的捷克斯洛伐克音乐家。机会终于来了。一到布拉格，我立即打电话给塞尔内教授，他当然也在期待着我，并且作出了安

排亲自陪我度过次日的白天和夜晚。

第二天上午十点光景，我找到了他的工作室。摇晃得相当厉害的电梯把我带到他住的那一层楼，然后由一位和蔼的先生领进了一个很大的房间，这位先生是与教授一道工作的大提琴家。

我称它为“房间”了吗？其实更象是乐谱堆栈，套间的每一个角落、房间的大部分空地和琴盖上都高高堆起了印刷的总谱和活页乐谱，书架上也是这些东西。房间里正好能放下四把椅子和谱架，这显然是为排练四重奏用的。这是一个典型的刻苦工作和具有献身精神的音乐家的住所。

过了一会，教授来了。他仪表堂堂，虽然身材矮了一点，但第一眼给我的印象却是快乐的老国王科尔与风趣的福斯泰夫的结合。他的脑袋很大，眼睛始终闪烁着幽默的光芒。我发现他英语说得相当好，这使我们能够理解彼此的谈话。我非常幸运，正好碰上他要指导一个四重奏组的练习，他将担任辅导、解说和中提琴演奏三重角色。

一阵寒暄以后，重奏组选择了贝多芬早期的一首四重奏曲。他们什么也没说就开始了工作。塞尔内拿出自己的乐谱。我扫视了每个谱架上的分谱，上面指法、弓法、力度记号全都细致地标好了，空白地方还有塞尔内的铅笔批注，如：“跟着大提琴声部”，“不要盖过中提琴”，“注意与中提琴音色的谐调”，“不用揉弦”，“这里以你为主，拉响一些”，“稳住速度”，等等。

活动了一会手指以后，塞尔内让大家停下来说，“仅仅把贝多芬的四重奏视奏一遍是不够的。我们应当力争象他所写的那样准确地演奏，并且尽可能符合贝多芬的精神。”接着他对各个声部作了指点，并以深邃的洞察力对各个段落进行了分析。他的话使我想起一位戏剧导演对演员的要求：“从左边进去，脱掉

你的外套，把它挂在衣架上，然后进到起居室，立即走到你母亲的身边，握起她的双手……”

排练继续进行，由于塞尔内的建议，效果有了明显的改进。这位中提琴家演奏时双目紧闭，琴头几乎使人觉察不到地打着拍子。当接近第一乐章中间一个特别困难的短句时，我发现演奏者都表现出某种担忧，塞尔内对这紧急时刻显然是有所准备的。他熟练地挥动几下弓子便引导重奏组渡过了暗礁险滩。这个乐章结束后，他连连点头，感谢大家谨慎而认真的演奏。

然而这只是冰山的顶端，一切都还没有开始。塞尔内把谱子轻轻翻回原处说道，“现在，我们要真正学习它了！”排练在继续，塞尔内经常让大家停下来交换意见。我完全着迷了，因而丝毫没有注意时间的流逝。最后，由于感到饿了，我瞥了一下手表，已经两点五十分了，而四重奏才练到谐谑曲。塞尔内吩咐暂停，并为超过了正常的午餐时间而表示歉意。一盘精美的蛋糕和甜饼魔术般地出现了，同时还有必不可少的咖啡。休息的时间是短暂的，重奏组又投入了众所周知的艰苦劳动。到了五点钟，人人都筋疲力尽了，而塞尔内看上去似乎还准备从头再拉一遍。再有几次这样的排练，四重奏组就可以在最挑剔的听众面前演奏了。

塞尔内表示要陪我度过这个夜晚，我期待同他进行最激烈的讨论。在其它方面，我们了解到他还是个第一流的经验丰富的厨师。他的最大乐趣之一就是同音乐家和朋友们聚集在一起，并为他们烧菜。他调制的一些拿手菜听说能使专业的厨师胆寒，而这些往往出自他创造的超绝的烹饪方法。我有幸亲自品尝了他这方面的才能，我和另外三位音乐家被邀请共进晚餐。塞尔内把琴放好以后，就在厨房与锅壶菜肴打交道了。

由于这不是一本烹饪大全，我不准备一一列举他提供的佳

肴美味。总之，说他具有真正厨师的本领是一点也不过分的；这种可口的波西米亚式烹调还佐以别具一格的葡萄酿制的美酒。

我们边吃边谈，直到晚上九点多钟才尽兴而散。当然，我听不懂全部的谈话，但知道一些起码的捷克语，为了我的缘故，他们偶尔也用英语交谈。

塞尔内不是一个匆忙从事的人。欢宴过后，三位音乐家告辞了，唯独留下我同这位中提琴家在一起。

我问了他学琴的情况和个人经历。他用出人意料地流畅的英语作了回答。语言也是他的爱好之一，他习惯于用几种语言说双关语，老是玩弄文字游戏，但当谈到他童年的时候却十分严肃。

"如你所知，我是奥塔卡·舍夫契克的门徒，1912年又作为金里奇·巴斯特的学生毕业于布拉格音乐学院。金里奇·巴斯特是舍夫契克的知交。我想世界上没有一个小提琴家不曾拉过舍夫契克的技术练习。他的有世界声望的学生包括简·库比利克(Jan Kubelik)、雅罗斯拉夫·科西安(Jaroslav Kocian)和许多其它小提琴家。据说在他漫长的教学生涯中培养过不少于五千名学生。也许你知道埃弗雷姆·津巴利斯特(Efrem Zimbalist)在完成了跟列奥波德·奥尔学习的学业之后，又拜舍夫契克为师了。

"舍夫契克是维尼亚夫斯基的崇拜者，维尼亚夫斯基曾是伊萨依的老师之一；而曾经为我们的乐器做出了巨大贡献的伟大中提琴家莱昂内尔·特蒂斯又是伊萨依的亲密朋友。从音乐上说，我对伊萨依的演奏方式感到很亲切。"

"但是，"我说，"舍夫契克不主要是左手技巧的专家吗？"

"他常被这样认为，但我却不这么看。舍夫契克的学生确实以左手的灵巧著称，但这丝毫不意味他忽略右臂的重要性。在

我跟巴斯特教授的学习中，右臂也得到同样的重视，我教学生时也遵循这个原则。”

“那么你认为自己是用舍夫契克的教学方法吗？”

“对的，基本如此。我采用所有的标准教材，但也从学生所学的作品中抽出一些特殊材料编成练习，帮助学生克服具体困难。此外，我很注重运弓的生理，我教学生做许多完全不用弓子的右手的体操动作。”

“你是怎样对待音准问题的？”

“在音准方面，我承认自己是一个至善论者。但与其他许多教师不同，我坚决主张大部分音准练习不用揉弦。事实上，我认为揉弦用得太多是有害的，应该谨慎而有思考地应用。这样，它的效果会比滥用好得多。”

“你只教中提琴吗？”

“不，我有中提琴学生，也有小提琴学生。但中提琴是我自己的乐器。对我来说，中提琴是皇族世家的公主，而不是象过去那样，把它看作厨房里的佣仆。为使这一概念变成现实，我献出了一生的大部分时间和精力！”塞尔内在谈到他心爱的中提琴时，眼睛闪烁着无限的深情。

我注意到塞尔内的持琴方式相当特别，几乎对着胸部。我就提了这个问题。

“是这样的，这是我的自然姿势。我觉得这样很舒适，因为我的手臂比较短。”

“你是否也让学生这样持琴呢？”

“我认为每个演奏者都是各不相同的，应当用自己最舒适的方式持琴。特别是如果演奏者选用一把大尺寸的中提琴，它终究会成为沉重的负担。”

“我得到的印象是你反对用大琴。可是用这样的琴不是能

增大音量和共鸣吗？"

"我认为不是这样的。倘若人们在心理和生理上都掌握了演奏普通规格中提琴的正确方法，就能获得最大的音量，并感到更加松弛和舒适。用大型中提琴演奏可能是很累的。我知道俄国人特别喜欢用这种大琴，也承认他们似乎能很好对付这种'巨人'。但当我仔细观察和倾听时，仍然有一种在看某种举重比赛的印象。尽管他们作了最大努力，还是给听众一种吃力的感觉。"

"对于为表情目的而运用滑音的问题，你的看法如何？"

"如果使用得当，我想是完全允许的。过分使用任何一种表情手段终究会分散人们的注意力，并且是趣味不高的。正如演奏得正确但缺乏生气，也会呆板得可怕一样。"

"你认为演奏音乐最重要的因素是什么？"

"毫无疑问是演奏者自身，还有他所表达的或还没有表达的东西。我想这远非纯粹的美声和熟练的技巧所能代替的，虽然没有这两者也不可能有最优秀的演奏。"

我非常欣赏他刚才说的这些话，因为特别是现代，我经常听到具有出众技巧和洪亮音响的演奏，然而却使我扫兴，原因是看来这位艺术家在他的音乐里没有什么特别的东西要"说"。而那天，我听到的塞尔内的琴声，虽然只是重奏的一个声部，却表达了他演奏的罕见个性。

我问，"当一个学生碰到了特殊困难，你如何予以解决呢？"

"首先要找到困难的根源，而这往往并不那么容易。基本原因常常隐藏在离表面症状很远的地方。找到原因之后，我就很快地设计一些特别的练习，写下来供学生使用。我期待他勤奋地运用这些练习。说句老实话，我宁可学生缺一次课，也不愿他们没有准备好就来上课。"

"在课堂上你为学生示范吗?"

"总是示范的。另外,我还时常同他们一起拉二重奏,例如改编为两把中提琴的莫扎特二重奏。有时我还用和声同他们一起拉音阶。这有助于使听觉更加敏锐,并鼓励他们与我的音调和音准协调一致。他闪烁着调皮的目光补充说,"这也有助我保持警觉和最佳演奏状态。"

"你独奏时也演奏从其它乐器移植过来的中提琴曲吗?"

"通常我是回避的,但如果感到那确是一首有内在价值的作品,我偶尔也会演奏移植乐曲。我更喜欢原来就为中提琴创作的乐曲。值得庆幸的是,由于中提琴的演奏有了很大发展,同时在相当大程度上要感谢伟大先驱莱昂内尔·特蒂斯的努力,一些最优秀的作曲家正在把目光转向中提琴。"

"对于其它中提琴家编订的作品你的看法怎样?"

塞尔内沉思了一会儿,然后说,"对于中提琴同行们所作的一切真诚的努力,我表示崇高的敬意。然而,我认为指法和弓法是一种非常因人而异的事情,不仅取决于演奏者个人的音乐趣味和爱好,而且还取决于他的身材和手指的长短,手的大小等等。你知道吗?即使象我这样大的年纪,仍然在不断改变指法和弓法,力求改进我的演奏。"

"你用中提琴演奏过小提琴作品吗?"

"经常演奏,但我是作为中提琴,而不是把作品移低五度当作小提琴演奏的。如果小提琴E弦上的音不太高的话,这倒是一种很好的实践。"

我曾听说他用这种方式演奏扬纳切克(Janácek)、多纳尼(Dohnanyi)和亨德尔的一些小提琴奏鸣曲很有效果。他的功绩之一是把贝多芬小提琴协奏曲改编成了中提琴曲目,近年来多次在音乐会中演出。他还为中提琴改编了埃尔加(Elgar)的

大提琴协奏曲。

我问他是否曾用节拍机或秒表帮助练习。

"用的，"他回答说，"它们在校正速度方面是大有好处的。学生在开始掌握一首快速乐曲时，往往由于困难而逐渐慢下来，这种机械装置能帮助学生认识到自己在这方面的短处，从而促使他去掌握技巧。"

"你认为直觉和音乐本能在音乐会演奏中起重要作用吗？"

"我想是这样的，但这些东西是自然的，教不出来的。作为一个教师，我依靠充分的准备，这是能够教的。我与学生在弓法、指法和句法上下了很大功夫。在艰苦的工作之后，我们通常取得一致的看法。以后，就要依靠他们自己了。不管年纪大小，我总是象对待成年的专业工作者那样要求一个学生。"

"你认为中提琴应当被看作由小提琴派生出来的附属品吗？"

"我知道许多人是这样看待中提琴的。但我宁愿把中提琴看作更象大提琴。这是因为有太多的中提琴家，包括一些造诣很深的人都倾向于把中提琴拉得象小提琴，弓法和揉弦都是小提琴化的，我强烈反对这种做法。我相信如果把中提琴想象成更接近于大提琴，会更有利于发展'内在听觉'，从而能帮助他使中提琴发出象大提琴那样丰满、洪亮的声音。"

"在换把位方面你对学生有什么建议吗？"

"我是半音换把的竭力提倡者。我认为中提琴家应当象大提琴家那样习惯于更多在半音处换把。"

"你偏爱弓子的某个特殊部位吗？"

"这不是个偏爱问题。一个训练有素的中提琴家应当能熟练地运用弓子的所有部位。然而，我的确感到存在一种倾向，即人们掩盖上半弓有发出饱满声音的潜力。学生和专业人员都应

当学会‘钻研’上半弓的运用。”

“你公开演奏时很注意听众吗？”

“的确很注意。对听众的每一个声音和反应都极为敏感，并且尽我所能去建立相互间的交流。”

在四重奏中，塞尔内常常由于强烈的个性而受到人们的注意。早在1925年，他在齐卡四重奏团中担任中提琴，柏林的一位评论家在谈到塞尔内时说，“散发出热情火焰的火源正是他！”

我很想知道塞尔内最喜欢哪些演奏家，于是提出了这一问题。

他回答说，“我永远忘不了莱昂内尔·特蒂斯和他演奏巴赫‘恰空’与勃拉姆斯奏鸣曲的方式。在那个时代，他是真正的中提琴之王。他成功地演奏了中提琴，气势大得象座山，勇往直前、不畏阻力并有坚定的信念。

“听伊萨依的演奏是我另一个难忘的经历。我在维也纳旅行演出时，参观了一座以辉煌的音响驰名的大教堂。突然我听到我以为是管风琴演奏巴赫的声音。可是管风琴就在离我约十至十二英尺的地方，空着没人弹。声音来自头顶，我清楚地听到宏大的小提琴和弦与双音，向上看去，伊萨依站在唱诗班的楼厢里，正全神贯注地演奏巴赫的‘恰空’。他不断地拉着，完全忘却了世界的存在。伊萨依也是来试验音响效果的。我还听过他与乐队一起演奏莫扎特协奏曲。

“克莱斯勒也是我崇拜的人物之一。我珍惜对他演奏贝多芬和勃拉姆斯协奏曲的美好回忆。”

“你有特别喜爱的音乐家吗？”

“我认为海菲兹是别具一格的；他是我们这个时代的帕格尼尼。舍夫契克教授也会尊敬他尽善尽美的演奏。我还认为梅纽因是一位独特的演奏家，他具有不属于任何学派的个人风格。”

塞尔内的独奏曲目是折衷的。他既演奏标准的中提琴曲，也演奏安杰洛·孔索利尼(Angelo Consolini)改编的巴赫无伴奏奏鸣曲与组曲。而作为一个捷克人，他演奏包括德沃夏克(Dvorák)、斯美塔那(Smetana)、扬纳切克、马蒂纽(Martinu)和较年轻的作曲家们的作品。他还演奏沃尔顿(Walton)、布洛克(Bloch)、普罗科菲耶夫(Prokofiev)、罗斯索恩(Rawsthorne)、霍恩内格、拉凡尔(Ravel)、布里顿(Britten)和福特纳(Fortner)的作品。此外，他对亨德米特、巴托克、伊斯拉埃利(Israeli)、奥迪奥恩·帕托斯(Odeon Partos)的音乐有极大的兴趣。献给塞尔内的部分曲目包括基拉克(K. B. Kirak)为中提琴和钢琴的奏鸣曲与"哀乐"，朱利叶斯·卡拉斯(Julius Kalas)的中提琴与乐队协奏曲，考夫曼(L. J.Kaufman)的中提琴与钢琴"小组曲"，雅恩·陶森格(Jan Tausinger)的中提琴与钢琴"组曲"，米洛斯·维尼亚蒂(Milos Vignati)的中提琴"悲怆组曲"，帕维尔·博可维奇(Pavel Borkovec)的中提琴无伴奏奏鸣曲，因德里希·费尔德(Jindrich Feld)的中提琴与钢琴奏鸣曲和沃尔夫冈·福特纳(Wolfgang Fortner)的中提琴小协奏曲。这些作曲家中的许多人曾请教塞尔内关于中提琴技术的实用细节。

塞尔内告诉我，他从未访问过北美洲，但他的学生米伦·斯堪姆帕(Milan Skampa)和雅罗斯拉夫·卡罗夫斯基(Jaroslav Karlovsky)作为重奏组的成员曾在美国旅行演出，并广为室内乐唱片爱好者所熟悉。塞尔内的唱片几乎全是在捷克斯洛伐克修普拉丰(Supraphone)唱片公司录制的。其中有亨德米特的中提琴无伴奏奏鸣曲(作品25号第一首)和他早期的奏鸣曲(作品11号第四首)，霍恩内格的中提琴与钢琴奏鸣曲，布洛克的中提琴与钢琴组曲以及柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》。

我们简短的访问持续到次日凌晨；塞尔内虽是七十七岁的高龄，但精力依然十分旺盛。可惜再过几个小时我就要上飞机了。我们遗憾地怀着深情互相告别。虽然是短暂的会见，我却感到正在离开一位尊敬的朋友。我再也没有见到过塞尔内，只是偶尔通过同行们向我转达他的问候。

为了进一步了解塞尔内，我回顾了与他的好友，他的中提琴同行，著名作曲家保罗·亨德米特的会见。（在我去布拉格访问塞尔内约五年以前，亨德米特就已经去世了。）他俩的音乐与私人联系强烈地体现在以下事例中：

在纽约耶鲁俱乐部的一次午餐会上，亨德米特就坐在我的旁边，那时他在该大学任教。几乎不用专门的介绍，我直截了当地问道："你把作品25号第一首奏鸣曲献给了叫拉迪斯拉夫·塞尔内的那个人是谁？"一提到塞尔内的名字，亨德米特立刻变得极为友好和健谈，开始详细叙述他们之间的密切关系。我本来只知道塞尔内的名声，这次同亨德米特的谈话是了解塞尔内某些更本质和内在的东西的一次难得的机会。

亨德米特说，"我第一次遇见塞尔内是在1922年多瑙厄申根(Donaueschingen)的国际现代音乐协会音乐节（ISCM Festival)上。当然，你知道我是个中提琴家，而且从你对中提琴所表现的兴趣我猜想你也是一位中提琴家。我们中提琴家之间似乎有一种国际的兄弟关系。塞尔内是作为四重奏组的成员去那儿的。他们不停地练习，当然在音乐节上演出了。塞尔内不断查看乐谱，修改指法和弓法，研究自已的声部。他的四重奏组演奏过各种各样的作品。

"一天，我们在一起喝咖啡，我看到他在编订我的一首室内乐作品。在仔细观察他的工作中，我为他在调整力度、平衡声部和细微地处理音色等方面与我有着同样的看法而感动。我们讨

论了中提琴的概况和它曲目的贫乏问题。我提到我酝酿写一首奏鸣曲已经很久了。我想为自己的中提琴曲目增添一些新的有独创性的作品。事实上，我已经在练习中运用了第二和第四乐章的素材；第二乐章作为手指练习，第四乐章作为弓法练习。那个'极慢'的乐章还在草稿本上，即将同其它乐章一起完成。

"塞尔内看了以后很感兴趣。在他的鼓励下，我发展了慢板乐章，并把最后乐章写成了在慢板乐章基础上的再现。

"现在我有了计划中的五个乐章的后三个乐章。也是由于塞尔内的建议，我加上了最终成为第二乐章和第一乐章《序曲》的音乐。虽然这首《序曲》是在巴赫作品的影响下构思的，但丝毫没有模仿。我们现在有了完整的五个乐章。它们一脱稿塞尔内就看了，并且着手研究整个奏鸣曲。他选择蜗牛爬行的速度演奏慢板乐章，还顽强地练习掌握第四乐章中所有的节拍变化和复杂弓法。

"一天，塞尔内拎着琴盒，气呼呼地来到我的住处。他从盒子里抓起中提琴嚷道，'你听听这个！'并开始以极度激动的速度拉起了第四乐章。当我蓦地笑出来的时候，他停住了。毫无顾忌地对我说，'你是否意识到这个乐章里有模仿火车头的声音？'

"我吃了一惊。反问道，'你说什么？'他回答说，'再听听那些高音区的降A。'确实，事情清楚了。我真的听到音乐中有火车的呼啸声！

"'然而那只是因为你拉得太快的缘故，'我指出。'你对我的速度记号理解得不正确，拉得太粗。没有人会用你这种速度演奏。'

"'肯定会的，'他反驳道。'请不要忘记，我还没完全掌握这个速度。你在这个乐章标上一个快得令人难以相信的速度，会使这个乐章成为对每一个中提琴家的考验。它将为中提琴演奏

家提供一个炫耀自己辉煌技巧的极好机会！'

"我的奏鸣曲基本上就是这样产生的。塞尔内掌握了这首奏鸣曲，并单独为我们一些人演奏了它，他说过的那些话是对的。后来，我就在这一乐章标上了'飞快的速度'（Rasendes Zeitmass）（狂暴地；音色的美是次要的）。我喜欢象塞尔内那样，把这首曲子拉得粗犷而豪放，那些音就象一串串爆炸的鞭炮。另一方面，'极慢'乐章着力描绘第一次世界大战后德国的荒芜与屈从，应当拉得伤感和令人心碎。

"你知道，在写作这首作品的年代里，我的奏鸣曲在技术上被认为是令人望而生畏的，除了我本人之外，只有象塞尔内这样爱冒险的中提琴家才愿意面对这么多的考验。许多年来，他一直支持现代音乐，不管是否同意某一个作曲家的艰苦尝试，他都决意使人们听到它。为此目的，他贡献出了许多时间和才智。在这方面，他作为舍夫契克门徒的经历是极为可贵的，因为许多这一类作品，包括我的在内，是不太器乐化的，需要作大量的分析和新的技术处理使之适合于演奏。我的奏鸣曲成了他特别喜爱的作品之一，在各处演奏，并取得了极大的成功。事实上，他演奏了我所有的作品，并把它们列入教学曲目之中。当这首奏鸣曲出版的时候，我能够做的至少是把它献给'另一位中提琴家'。我还必须承认，他很有策略地从技术角度指导我把这首作品演奏得更好。"

这无疑是亨德米特谦虚的表白。亨德米特本人是沃尔顿中提琴协奏曲的首次演出者，他经常与富尔特温格勒（Fûrtwangèr）合作演出柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》，担任中提琴独奏。在世界所有的中提琴家中，亨德米特选择了塞尔内，并把自己最优秀的独奏作品题献给他，这充分证明他对捷克斯洛伐克中提琴艺术的无限敬重。

在与亨德米特的谈论快要结束的时候，他又补充了一段塞尔内的轶事，有意突出他这位同行的朱庇特式的幽默感。

"在布拉格的一次室内乐音乐会上，其中包括我自己的一首四重奏曲，为了填补节目的一个空隙，我被邀请到小礼堂为一批熟悉的听众演奏我的奏鸣曲，作品25号第一首。塞尔内也在座。当我演奏完毕，塞尔内带头鼓掌并来到台上向我祝贺。然后他转向观众，故作严肃地大声说，'我预言我的这位最有才华的中提琴学生前途无量，'这一妙语引起了哄堂大笑。啊，这位拉迪斯拉夫·塞尔内是真正的男子汉，真正的艺术家！"

几年以后，当我对塞尔内进行上述访问期间，曾经请这位伟大的演奏家和教育家谈谈献给他的这首作品。

他回答说，"这是一首构思新颖、结构紧凑、由五个乐章巧妙地连接起来的乐曲。基本上没有调，调性相当自由。作者喜欢到处变换节拍。它是在中提琴上构思出来的，并且是异常适合于演奏的。它还有许许多多必须遵守的力度记号和其它表情述语。"

第一乐章（宽广的四分音符），"这里应当以巴赫一样的宽广和庄严为标准，有许多临时记号。"

第二乐章（非常清新和精练的四分音符），"这个乐章可分为三个部分，每个部分由二十个小节组成，第一与第三部分相同，中间不一样，也有许多临时记号，技术上难度更高。中间这二十小节必须演奏得柔和，没有吃力的感觉或紧张的成分，任何这样的因素都会打断和破坏情绪。"

第三乐章（极慢），"这也许是亨德米特最伟大的灵感，一首充满凄凉和绝望的悠长而持续的歌（写于第一次世界大战后的德国）。这里必须表达一种悬着的激情。当然也有某些运动，但那是很勉强的，仿佛你不想离开这个音进入下一个音似的。这

个乐章有许多力度记号和表情术语；演奏者必须能完全控制它们，拉得令人信服，否则就失去了意义。”

第五乐章（富于表情的慢板），“接下来先讲第五乐章，因为它是与第三乐章相联系的。其中有忧郁情绪的消失，犹如阴霾之后出现了阳光。这个乐章结束在一个不太明亮的低音上，尽管如此，它却是结束在一个孕育着希望的音上。”

第四乐章（急速）(1/4＝600—640)，“亨德米特认为这是炫技家的假日。粗犷而有分寸。右臂必须轻快、灵活，但又要象钢铁般有力。最大的困难是小节中的9、6、7、10、4、8、12不平均拍子。看来基本节拍是三拍子的：6＝3＋3，9＝3＋3＋3，7＝4＋3，8＝4＋4，12＝4＋4＋4，10＝3＋3＋4。亨德米特用它作为自己的弓法练习，通过多年实践，达到了完美的程度。他甚至能把弓法倒过来而不会少掉一拍。”

塞尔内最后说，“有一次我曾经想辅导他拉这首奏鸣曲，但很快就意识到他已经有极高的水平，于是放弃了这个打算。”

索尔·格雷茨尔

(Sol Greitzer)

索尔·格雷茨尔1925年生于纽约市。他的父亲是位波兰血统的业余小提琴家；母亲是奥地利-匈牙利人。格雷茨尔三岁就在犹太教的仪式上唱圣歌，从而显示了他潜在的音乐才能。六岁时，父母让他开始学习小提琴。他向布朗克斯(Bronx)的一位教师学了三年，但没有什么进步。九岁起才开始认真地跟舍夫契克的学生苏珊娜·K·古苏(Suzanne K. Gussow)学习，一直到十七岁。他进了纽约的音乐美术中学，在那里除了学习其它课程外，还第一次接触了室内乐。后来，他又进了朱利亚德音乐学院的研究院，先跟路易斯·帕辛格(Louis Persinger)学了一年小提琴，接着向米尔顿·卡蒂姆斯(Milton Katims)学习中提琴。正因为演奏室内乐的缘故，格雷茨尔才首先被中提琴所吸引，并把演奏中提琴作为他毕生的事业。

作为年轻的小提琴家，格雷茨尔在斯坦韦大厅每年两次的学生独奏会上首次演出；后来，他又在城市园林交响乐队的协奏下演奏了维瓦尔地的A小调协奏

曲，十八岁的时候又同该乐队一起演奏了拉罗的《西班牙交响曲》。他早期的专业经历包括为社会和互助组织的小提琴独奏演出，是萨德勒斯·韦尔斯(Sadlers Wells)芭蕾舞管弦乐队、利特尔管弦乐队协会(Little Orchestra Society)和全国广播公司交响乐团的成员。一个时期，他组织了专职的弦乐四重奏团，进行了三年职业性的演出。在写作本文时，格雷茨尔已在纽约爱乐乐团的中提琴声部演奏达二十五年之久，并于1972年任首席中提琴。他最近收了一些程度高深的和专业的私人学生，并在昆斯学院(Queens College)和纽约大学任教。他的主要乐器是一把格兰奇诺(Grancino)制作的十分精致的中提琴。

格雷茨尔同他在朱利亚德的同学，钢琴家雪莉·阿罗诺夫(Shirley Aronoff)结了婚；他们有时在一起举行音乐会。格雷茨尔认为妻子对他作为音乐家的事业和个人的成长都起了巨大的作用。他们的三个女儿都在朱利亚德受过训练：德博拉(Deborah)是耶路撒冷交响乐团的首席大管演奏家；乔迪(Jody)是朱利亚德的长笛学生；帕梅拉(Pamela)是朱利亚德音乐学院的大提琴家。这个紧密结合的格雷茨尔家庭成员经常个别的或在一起演出。

格雷茨尔的洪亮嗓音和流利、自信的处理问题的方式立即给我们留下深刻的印象；他无疑具有坚强、威严的个性。我们很快就发现，他年轻时所受的训练和经历与许多在大城市成长起来的美国青年音乐家大致相同。

“把我领上音乐家道路的功劳应当归于我的父亲，”他开始

说。"象许多热爱音乐的犹太人的父亲一样，他梦想自己的孩子有朝一日也会成为另一个海菲兹或埃尔曼。"

"你一开始就打下了良好、坚固的基础吗？"我们问。

"很遗憾，没有，"他回答说。"我向布朗克斯的一位当地教师学习了三年。虽然不能说这三年的时间完全白费了，可是到了第三年，我非常地泄气，想全然放弃小提琴。幸好遇到了年仅比我大一岁的艾伦·谢费茨(Aaron Cheifetz)，劝我去向他的老师苏珊娜·K·古苏学琴。还要补充说一下：艾伦和我有相似的经历，我们俩都是纽约音乐美术中学的学生，后来一起进了朱利亚德研究院，又都从小提琴转为中提琴。艾伦现在是匹兹堡交响乐团的人事干事，我们是很亲密的朋友。"

"那么就请你谈谈小时候向古苏学琴的情况吧。"

"她是一位高贵的女士，曾经向舍夫契克学琴，拉得很美。虽然她为人和蔼可亲，但对于练琴和准备功课则不允许有半点胡闹。她对我持琴、握弓的方式，练琴习惯和总的程序都作了彻底改变。我跟她学了约八年。"

"在这期间你每天练几个小时？"

"至少四小时，每星期七天。我变得真的喜欢练琴了，并取得了飞速的进步。"

"你花了很多时间在练习曲上吗？"

"我的确花了许多时间练习克莱采尔、罗德、菲奥里洛(Fiorillo)，当然还有舍夫契克。还要补充一点，她向我揭示了小提琴的全部潜力。"

"你是否把学校的普通课程放在从属于音乐教育的地位？"

"完全不是这样。我上过小学和初中，所学的课程和其他同学一样多。我是一个普通的美国孩子，喜爱各种体育运动。我过去常常打手球直到把手都打肿了。然后为了练琴不得不把手

放在水里浸泡。"

"你进了音乐美术中学以后还是这样吗？"

"一点没有改变。我每天上九节课，其中只有三节音乐课。我在家里练习小提琴，同学校的功课完全分开。"

"你中学时代的老师有谁特别使你受鼓舞的吗？"

"伊萨多·拉斯（Isadore Russ）使我很受启发。他把我带入了室内乐演奏的美好领域。顺便说一下，在以后几年中他又是我姐姐的老师。他开阔了我的音乐视野，为之我将永远感谢他。"

"在你青年时代有哪位伟大艺术家是你崇拜的对象？"

"当然是海菲兹。我一直很喜爱埃尔曼独特的音质和克莱斯勒无与伦比的风格和艺术才能。我还能记起克莱斯勒告别音乐会的情景。虽然那时他的体力已经衰退了，但仍然能表达出真正精湛的演奏艺术。我为能生活在这些伟大人物的时代而感到荣幸。"

"你什么时候开始对中提琴感兴趣的？"

"那是在音乐美术中学拉斯的指导下演奏海顿、莫扎特和贝多芬早期的弦乐四重奏。一旦有了在小组中演奏中提琴的体验之后，我很快就懂得了演奏内声部能够比过去拉小提琴的时候听到室内乐或乐队作品中更多的东西。在这个时期，我还学会了如何在乐队中演奏，如何不要盯住谱子，而是跟着指挥，听着我周围的一切。这对我今后从事乐队工作是极为宝贵的。"

"可是你仍然基本上作为一个小提琴家在继续工作？"

"是的。我认为在十几岁的时候专心于小提琴，并学习在钢琴伴奏下公开演奏，对我以后作为中提琴家创造了许多有利条件。树立了良好的台风和自信心就是我的收获之一。"

"什么原因促使你投考朱利亚德，你在那里是向谁学的？"

“是古苏劝我去考的。那时这个学校大约只有150名学生，而现在恐怕有1000名了。起先，我在朱利亚德研究院跟路易斯·帕辛格学了约一年。他教给了我许多音乐表现手法和一般的演奏技巧。第二次世界大战期间我在军队中服役。当重新返回朱利亚德时，我就向米尔顿·卡蒂姆斯学习中提琴。卡蒂姆斯是位十分优秀的中提琴家、指挥和教师。他是一位杰出而全面的音乐家。他教我充分理解中提琴，那时我已经选定它作为主修乐器了。”

“从小提琴转为中提琴你感到困难吗？”

“这不是困难的问题，而是一个适应变化的问题。你知道，小提琴与中提琴在发音和运弓方面都有明显的差别。卡蒂姆斯真正教了我中提琴演奏的专门技巧。除了必要的音乐基础知识之外，他还教给了我作为一个专业的中提琴家所不可少的练习和演奏曲目。不仅如此，他更想方设法帮助推进我的事业，对于如何踏上社会和朝着成为音乐家的目标前进，也给了我许多极为宝贵的建议。作为老师和同事，我将永远感激他。”

“你还有其它老师吗？”

“没有别的正式教师，但通过观察和倾听同行们的演奏，也学到了许多东西，并且形成了好多我个人的见解。这样，在我成年以后，不仅改变了某些左手技巧，也改变了握弓和基本的运弓方法。更重要的是，通过广泛接触同行们的各种想法和他们的技巧特点，帮助我成为一个善于对技术上和音乐上的问题进行认真分析的人。”

“你已经完全放弃小提琴了吗？”

“是的，基本上放弃了。但是我仍然喜欢在中提琴上演奏克莱斯勒、萨拉萨蒂、维尼亚夫斯基等人的小提琴小品。我把它们看作‘蛋糕上的糖霜’。这种事总是使人感到乐趣。你相信

吗——有时我还拉那把二分之一的加利亚诺（Gagliano）小提琴，只是为了体会一下从一把优秀的童琴上所能奏出的特殊音质。虽然我另外还有几把琴，但是通常都是用那把优秀的格兰奇诺中提琴。”

“中提琴演奏中有什么特殊成分最使你感兴趣？”

“假如一定要选择一种的话，那我就选运弓，也就是判断如何发出不同的音色、力度和特殊效果的运弓的科学。我认为所有这些功能都应当事先计划好，而不能靠即时的灵感，而且我发现无论用什么方法，只要发出最好的声音，通常也就最符合音乐上的要求。”

我们感到是研究格雷茨尔的教学思想和方法的时候了。“在帮助一个学生的时候，你认为什么是你首要的目标？”我们问他。

“我想说是教他演奏得尽可能方便。我反对任何不舒服的姿势，并且总是考虑到每个学生的生理条件和特点。小提琴和中提琴都特别难拉，因为基本姿势是违反重量规律的。假如不能使学生演奏得更方便一点，我看就没有理由要求学生改变他已经建立起来的姿势，不管是左手还是右手。毕竟有许多优秀的演奏家采用了非正统的演奏姿势，看上去他们一定难于拉好，然而却演奏得很美。首先，我从来不要学生故意模仿我。”

“你希望学生来找你以前对一部作品已经有所熟悉，还是宁愿他们事先没有形成任何概念？”

“我更喜欢学生没有形成固定的处理方法。他应当从技术上熟悉这首作品，并试图对音乐提出一些自己的想法。只有到了那时候他才可以去听这部作品的唱片。为了做好第一课的准备，我建议学生撇开乐器，把谱子唱给自己听。嗓音好坏，”他抿嘴笑了，“是没什么关系的。这种方法对以后避免节奏和音的错

误好处极大。我承认这件事做起来并不那么容易，需要有很大的耐心。还有，视觉可以帮助学生在乐器上确定奏出这些音的最恰当的位置。许多学生来找我只是为了获得交响乐曲目方面的指导，以便今后从事乐队工作。我教给他们如何准备，准备什么以及怎样克服试听中视谱的困难。”

“你在指法方面的理论是什么？”

“我感到实际指法并不是问题，重要的是演奏者内心对声音的概念。技巧性乐句应尽量在拍子上换把，换把的声音越小越好。我还认为应当象克莱斯勒那样尽量换弓，使句子更富于表情。”

“在抒情性乐句中你主张用4指吗？”

“大多数演奏者没有花足够的时间练习他们的4指，虽然3指的发音当然比4指的好听。我觉得除非真正必要，不应当特别偏爱3指。另外一个因素是4指本身的生理结构。那些有埃尔曼式的大而厚的肉垫的人，通过练习能够得到特好的4指按音。”

“你主张学生经常更换老师吗？”

“这当然是个因人而异的问题。就我个人的情况来看，更换教师有助于我的进步。我想一个教师知道什么时候该叫学生离开自己是很重要的。他们应当能够诚实地告诉学生，‘我已经把知道的一切都教给你了；现在你该到别的地方去了’。不能让学生对老师忠诚一辈子。值得庆幸的是我的老师们跟我有同样的想法，可我们大家也知道有许多教师，当他们已经没有什么东西再教给学生的时候，还把他们紧紧地捏在手中。”

“你认为左手拇指很重要吗？”

“当然重要！特别是它与食指的关系。我感到拇指与琴颈应成约45度角，在食指后面一英寸的地方。这样的拇指位置对于左手在四根弦之间自由、平稳地移动是必不可少的，并且不用

过多地变动姿势四个手指都可以自如地演奏揉弦。它也有助于促使用手指的肉垫部分按弦，使发出的声音更加丰满。”

“你建议如何练习换把？”

“应当用慢速度练习换把，但换把动作的本身必须非常迅速，这一点很重要，这样当你按原速演奏乐句时，仍旧可以采用慢速度练习时的换把速度。”

“你认为揉弦是可教的吗？”

“可以，但这是个冗长而乏味的过程。教师必须坚持揉弦的‘顶点’就是本音的音高。揉弦练习应当从音高的低处向高处摆动。大多数揉弦不是太慢、太宽就是太快、太紧。有时演奏者也练就这两个极端之间的或者相结合的揉弦。不过揉弦一旦形成，无论太快或太慢，演奏者都已经习惯于他自己的声音，并且喜欢它。演奏者应抱批判的态度倾听自己的录音，如果揉弦不能令人满意的话，就要认真找出改进的办法。我想大多数人奏出的都是他们内心听到的声音，即使欣赏别的演奏者拉出的声音，他们也还是倾向于继续按自己的方式演奏，而并不真正想加以改变。”

“你对比赛的看法如何？”

“假如你指的是国外的比赛，它们可能并不完全受操纵的，但评委常常有自己的学生参加比赛，这对外国选手是很不利的。一般说来，尽管比赛有明显的缺陷，还是可以起到积极的作用。然而比赛并不总是建立独奏事业的最好途径。评委往往受演奏者的外表等表面现象的影响。假如一个人具备了成为独奏家的一切条件，最好的成功途径就是得到一位有影响的赞助人的支持。”

“你对那些想成为职业音乐家的年轻演奏者有何建议？”

格雷茨尔仔细地想了一会儿，然后说，“首先，年轻演奏者并

不经常会被'任命'去担任一项工作；通常他们必须参加试听考试。我不仅在开始，而且以后也不止一次地通过试听才获得在声部中往前移动坐位的机会。许多青年演奏者没有充分注意学习乐队曲目，做好参加试听的准备。他们抱怨自己不得不到小城市的乐队中去'还债'，在那里他们既熟悉了乐队的日常工作方式，同时也学会了演奏曲目。"

"你说的主要是弦乐演奏者吧？"

"是的。木管和铜管乐器的演奏者从小就学会了这些东西。可是弦乐演奏者试图成为独奏家还要花大量时间和精力。也许十年中只有一两个人最终取得了成功，其他人则需要工作，而当他们去到某个大城市的乐队以便维持生活的时候，却完全没有准备。不管一个年轻人作为独奏家可能多么杰出，没有足够的乐队经验就不能胜任声部长的职位。这样的位子肯定会被那些可靠的、富于乐队演奏经验而本人又是优秀独奏家的人所取得。"

"你做为纽约爱乐乐团的首席中提琴家，又是试听考试的评委。你能给我们谈谈考试的程序吗？"

"好的。上次我们有一个中提琴的空缺，大约有三十五人申请报考。初试全部在幕后演奏。评委无法知道那些竞争者的性别和肤色。每人都必须演奏巴赫组曲中的一个乐章，再任选舒伯特《阿佩乔内奏鸣曲》、沃尔顿或巴托克协奏曲中的一个乐章。初试每人演奏十五分钟，复试者可演奏三十分钟。评委由五个弦乐声部长加四个从声部中选出的演奏员组成。最后一轮考试是面对面进行的，乐队的音乐指导只参加这一轮试听。"

"你说评委无法知道谁在幕后演奏，那么评委的成员同他报考的朋友之间是否可能设下一个暗号呢？"

"从理论上讲是可能的。但请你放心，我们这个评委的所有成员都是诚实的，他们唯一的兴趣就是为这个声部找到最好的

演奏员。在这次试听中，有五、六个演奏者是合格的，参加了最后的考试。被选中的演奏者有两年的试用期。”

“你们解雇过从试听中选出来的演奏者吗？”

“信不信由你，从来没有解雇过！在我们的乐队中，前两个位置的人员是固定的，但声部中的其他人员则经常调换坐位，这样可以使大家熟悉彼此的演奏。我时常征求声部中同事们的意见，并给予很大的信任。”

“评委根据什么进行判断呢？”

“主要根据音质、技巧、乐感和乐队演奏能力。我们不再要求‘突然袭击式’的视奏乐队分谱。即使这样，还是出人意料地来了许多没有准备的报考者。我们总是谨慎地对未录取者的姓名保守秘密，这样他们的前途就不会受到不利的影响。”

规定的时间就要完了，我们要求格雷茨尔最后再讲几句。

“音乐家应当热爱和尊重自己的工作，否则他的演奏肯定要走下坡路。想成为独奏家的人必须了解和参加演奏各种类型的音乐，并力争掌握它们，以便有机会从事专业性演奏的时候可以经受得了任何考验，难道这样就证明你不能成为独奏家吗！”

格雷茨尔以演奏沃尔顿、斯塔雷尔(Starer)、巴托克、贝里奥 (Berio)和亨德米特等现代作曲家的作品闻名。他最近演奏了亨德米特一首简炼的六分钟的中提琴独奏曲《哀乐》，并取得了极大的成功。

伊曼纽尔·瓦迪

(Emanuel Vardi)

伊曼纽尔·瓦迪三岁开始演奏小提琴。四岁时，他家从巴勒斯坦移居到了美国。他的父亲是耶路撒冷第一所音乐学校的创办人，瓦迪从小就跟他学习音乐。

十二岁时，他获得了纽约市音乐艺术学院（就是现在的朱利亚德音乐学院 ）的奖学金，在那里向列奥普德·奥尔(Leopold Auer)、约瑟夫·包里索夫(Joseph Borisoff)和康斯坦斯·西格(Constance Seeger)学习，十七岁进入朱利亚德音乐学院研究院，在爱德华·戴则(Edward Dethier)指导下学习小提琴。

后来，他巧妙地从小提琴转到中提琴，并很快获得了中提琴演奏家的名声。他参加了由托斯卡尼尼指挥的美国广播公司交响乐团，并做为中提琴独奏家与该团一起演出。

多年以来，他以独奏家、作曲家和指挥家的身份出现。他为电视剧《安妮·弗兰克的日记》等写了音乐，还为纽约爱乐乐团的前任首席大卫·纳迪安(David Nadien)写了一部小提琴协奏曲。

他是新泽西州北部的阿黛菲室内乐团(Adelphi Chamber Orchestra)的常任指挥。

他的妻子格里塔(Greta)是位从事彩色玻璃研究的艺术家。他们有两个女儿，安德列亚(Andrea)和波林(Pauline)，都是音乐家。

没有什么比每年春天在几乎可以望到曼哈顿的新泽西州举行的集会更能生动地显示出人们对弦乐不断增长的热情了。与会的弦乐演奏家有时竟达上百人，他们在一起进餐；从事独奏、室内乐和小乐队的演奏。尽管这些都是临时组织起来的，可效果总是很好。

最近五月的某个晚上，举行了一次这样的聚会，当地的一家报纸称之为“纪念巴赫”晚会。事实上，聚会的内容还要丰富得多：与会者互相交换对弦乐技巧的看法，检查新的弦乐出版物，艺术爱好者们结识新朋友并安排新的聚会。这次聚会就是由本书作者阿普尔鲍姆夫妇于多年前建立的每年定期举行的活动。

这次聚会的中心人物是中提琴家和指挥家伊曼纽尔·瓦迪。他的音乐成就早就为人们所赏识。

先介绍一些背景情况：瓦迪生于巴勒斯坦，几年后跟父母移居到了纽约。他从小就在小提琴方面显示出才能，并向父亲学琴直到他达到进入朱利亚德音乐学院的年龄为止。他的才能很快向中提琴方面发展，并终于成为一个第一流的中提琴演奏家。

瓦迪的个性是多方面的。几年前，他被新泽西州考德维尔(Caldwell)一个由杰克·欧文(Jack Ervin)指挥的“优秀艺术交响乐团”聘请为特邀指挥，这是个小型的然而却是极为活跃的乐队。瓦迪在那里指挥了一些他自己的改编曲和其它弦乐小曲。这些活动证明他是一位热情而有创造性的优秀的音乐领导人。

除此之外，瓦迪还在当地举行音乐会的一所中学的门厅中举办了他个人的美术展览。这是一种特殊的双重表演。事实上，除了瓦迪之外，我们所认识的唯一的音乐家兼画家，就是已故的弗雷德里克·齐莫尔曼(Frederick Zimmerman)。他是纽约爱乐乐团的低音提琴演奏家，同时又是一位有高度修养的抽象派油画家。

虽然瓦迪从事多方面的活动，可他始终把中提琴做为他生活的兴趣中心。这一点在最近举行的弦乐讨论会中得到了充分体现。作者在一个小房间里见到了这位中提琴家，他正在对大多数演奏者说来是笨重的中提琴上，向他的赞赏者们示范巴赫D小调组曲的恰空舞曲中的和弦的演奏方法。新泽西州的中提琴家赫伯特·沃特利赫(Herbert Wortreich)说，恰空舞曲是"一首用四把小提琴演奏，但写成了为一把小提琴的乐曲"。

瓦迪演奏巴赫丰富的复调音乐是非常辉煌的。他立即拿起了中提琴，朝气蓬勃地加入了莫扎特G小调钢琴四重奏的演奏。和他一起演奏的小提琴家朱迪思·艾思纳(Judith Eisher)、大提琴家玛丽·沃特利赫(Mary Wortreich)和钢琴家阿黛尔·扬(Adele Young)都是新泽西州的音乐家。

接着，瓦迪又以另外的身份出现了，他把注意力转向指挥弦乐队。指挥的作品恰巧又是巴赫的恰空舞曲，不过这是他几年前的一首改编曲。

这是一首感人的弦乐曲，它把巴赫原作中所用的丰富和声背景都体现出来了。这种神妙的和声是巴赫小提琴独奏作品的惊人成就之一，其中用了连续的和弦变化来陪衬独奏小提琴奏出的主题。

瓦迪的改编曲并没有对原作做不妥当的改动，只不过是用音乐把富于想象的基调完美地表现出来，从而使人们能更容易

理解它。那天晚上的第一遍演奏是如此令人满意，以致这个临时乐队的队员们要求再来一遍。这遍效果当然更加引人入胜了。

这个由大约四十人组成的乐队，还演奏了纽约大学布罗克顿校园的艾拉·施瓦茨（Ira Schwarz）教授的新作《组曲》。除了个别的节奏不齐外，这部作品给人留下了美好的印象。活泼的情趣和那些浪漫主义风格的乐句使人特别愉快。这首由阿普尔鲍姆委托创作的乐曲，将在美国弦乐教师协会的夏季会议上演奏。

我们要求瓦迪谈谈他对小提琴和中提琴技巧的一些看法。他说：

"演奏小提琴或中提琴的身体姿势，实际上就是保持身体平衡的问题。不仅用下颚正确地持琴是重要的，身体对琴的感觉如何也是极为重要的。我主张让学生把重心放在左侧，也就是用身体的左面支持小提琴，从而使右臂动作完全自由。而且，把重心放在左面，也给予左手以很大的活动自由。

"我谈的是小提琴，但这一切对中提琴也是适用的。

"我认为应当这样持琴：先舒适地分开双脚站好，中间的距离大约为 1—1½英尺，身体重量均衡地落在两边的拇趾球上。然后把琴放在下颚底下，重心往左边放，也就是往持琴的那一边放。

"这样将使右手感到自如，这是很重要的。许多人把重心错放到另一边，从而使运弓和换把都受到阻碍。就象体育运动一样，用正确方法动作是基本的。

"演奏小提琴有适当的方式。各人的方式可能并不完全一样，但是你可以看到那些真正优秀的演奏家们的方法大体上是一致的。在这方面，我所知道的唯一例外是约瑟夫·西盖蒂（Joseph Szigeti）。虽然他是一位伟大的艺术家，但他演奏的动作

的确是不自然的。我们过去常说，他的姿势好象是被挤在一个小电话间里演奏似的。尽管如此，他却奏出了极美的音乐。

“总的说来，正确的演奏方式是非常重要的。我把这称为小提琴或弦乐演奏的运动技巧，看作音乐本身的对立面；把两者加在一起，就成了艺术家；我就是这样看待身体平衡的。

“我不喜欢肩托、肩垫之类的东西。它们使我联想起桁架。这些东西可能对某些人有帮助，但我认为它们会使手产生错觉，使演奏变得非常困难，也容易妨碍音准。也许，假如你的脖子很长，用个小肩垫可能会有好处。

“如果演奏者学会把琴正确地放在锁骨上，并让下颚和锁骨形成一个夹子，他就不必用力持琴了，只要把琴放在那儿，双手都很放松，也不用左手去支撑。

“按照我的意见，我就叫学生以第四把位为起点。这听起来似乎有点怪，但仔细思考一下还是合乎逻辑的。第四把位正好在琴身处，从这一点开始往高把位移动，就不会感到太高了。然后再从第四把位开始往回向第一把位移动。

“把手臂看作扇子向两个方向张开，从第四把位开始，向下移动三个把位，向上移动三至四个把位，而不是从第一把位开始，然后往上移到第七、八把位。我认为这样做在心理上是有利的，在技术上也是有帮助的。道理很简单，当你从第四把位向后移动时，左手腕就感到很放松。

“许多困难都是由于手腕紧张引起的。手腕一僵硬就不会有流畅的动作，而我认为流畅性是左手必须具备的最重要的条件之一。就象芭蕾舞演员的手臂一样，看上去不应笨拙或僵硬。动作要优美，节奏要协调，而许多年轻的演奏者之所以做不好这一点的原因之一，就是因为手腕僵硬的缘故。他们的手臂也是紧张的，并使整个左手都变紧了。他们拼命用下颚把琴紧紧夹住。

“我认为这一切都是由于人们把把位之间的距离想象得太远造成的。然而，第四把位是个非常方便的位置，手放在这个位置上是不会紧张的。然后从第四把向后到第三把，向前到第五把；再向后到第二把，向前到第六把，这样一点一点你就熟悉了整个指板。

“从第四把位开始，还带来另一个优点：它可以使手指伸张变得很容易。试想一下，如果从第一把位伸张到第四把位，你的手肯定感到很紧张。手腕向外突出，拼命去够八度、九度或十度音，这全要看你手的大小了。

“假如你先把 4 指放在高音上，用 1 指向后伸张去按低音，让手腕稍稍进来一点，并且放松，这样你就会发现自己不仅能够到十度音，而且可以够到十二度音了。

“我可以并不太难地在中提琴上伸张到两个八度，而我用的是一把 $16\frac{5}{8}$英寸的中提琴。这确实是一个很大的伸张，但用了向后伸张的方法就可以达到了，因此我认为所有伸张其实都应当是向后的。

“假如用向后伸张，换指八度也变得容易了。我经常拉帕格尼尼的第十七首随想曲。由于使用了这样的伸张方法，我从未感到中段的换指八度有什么困难。我有过的唯一麻烦就是把音拉准。当然这只是在练习和开始学习换指八度时遇到的问题。

“现在我们来谈谈手指起落中的抬指问题。每个人都认真练习落指。这当然是对的。我们应当增强手指的力量，必须有控制手指的能力。

“在锻炼每个手指的独立性时，应当做有节奏的抬指练习。这时我们会认识到抬指是最困难的，肯定比落指要困难得多。

“在把手指放下去时，我们用了它的重量，这是与自然规律相一致的。而当我们把手指抬起来时，一切就都相反了。

“抬指需要肌肉的力量和能均匀地活动的手指。这里，我介绍一个有效的练习方法。

“把 2 指放在E弦的第三把位上，这时按的是 B 音。保留 2 指，再把 4 指、3 指和 1 指同时按在弦上，这时的音就是在A弦上的 G、F和 D。

“在我看来，同时把三个手指以准确的音高放到弦上是很有价值的。譬如在演奏下行音阶时，如果能把两三个手指同时按到弦上去，你会练出很快的速度，然后，你就可以集中注意力于轻巧、准确的抬指动作了。

“换把技巧中也存在抬指问题。当你向后换把时，例如 1 指在 A 弦的第三把位，D 音，准备换到第一把位的 C 、B、A 音，最重要的是要想到 1 指从A弦上的D音移到第一把位上的 B 音，把 2 指抬起来。当你奏出了 C 音，然后把 C 音上的手指抬起来，B 音已在恰当的位置上了。

“这个换把的实际过程是：当你用 1 指在第三把位上奏D音时，整个手就向C和 B 音移动，并立即把就要奏 C 音的 2 指抬起。这是准备演奏时的下意识的抬指动作。当然，这取决于你所采用的速度。我这里基本上谈的是非常快的乐句。

“这也适用于换弦。上行时，1 指是最重要的手指之一。例如，从G弦换到D弦：先是 G 弦第一把位的空弦 G、A、B、C 音；接着是 D 弦第一把位的空弦 D 和 E 音。假如 1 指是在 A 音上，当你用 2 和 3 指奏 B 和C 这两个音时，1 指再要做好准备，在 D 弦上方作按E音的准备，不要等到奏出了 C 音和空弦 D 音，再找这个E音。

“食指应当象先驱一样，总是走在前面。我真正想到的是在每次换弦前做好准备，也就是在没有拉到这个音之前，手指已经在音位的上方了。

“当然，一切与换弦有关的东西，如换把、琶音等，都应当这样做。下行演奏时也是一样。手指应先换到新弦上做好准备，多数情况下是4指。

“例如，你演奏巴赫作品中的一个和弦。前一个和弦结束时，1指在E弦上；接下来的一个和弦，1指必须从E弦回到G弦上去按别的音，而又不能让人听到换弦的声音。

“这就需要你估计好协调弓与手指的准备动作，也就是尽快预先把手指换到新弦上去。经过一段时间的练习，你就会习惯事先想好移动哪个手指和怎样才能尽快地把手指移到那里去。

“我主张尽量多用指尖的肉垫按弦。手指应当指向演奏者的脸，也就是说指甲应当朝着这个方向，而不是向着旁边，这样做是为了有利于揉弦。揉弦是靠第一关节的运动，如果把手指横在指板上，那么你用的必然是一种转动式的揉弦，它会发出‘哇一哇’的声音，并且很难准确地按到音上，这样就会破坏你的音准。

“手指第一关节的柔韧性是非常重要的，揉弦时你可以清楚地看到这个关节的运动。尽量多用肉垫有利于发音，肉垫越厚，发音就越好听。

“要始终保持手腕的放松。手腕放松的重要性是怎么强调也不会过分的。这就要回到我关于第四把位所讲的那些话。手腕一僵硬就损害了技巧。

“其实，手指在任何情况下都不应当按得很紧。只要能把弦按到指板上就够了。把弦按得太紧到了放松不下来的地步——这只会使你疲劳。

“这里是一个有趣的例子。如果我从1指在D弦上第一把位的E音，在同一根弦上向高八度换把，我希望采用‘海菲兹式’的滑音，即用3指来演奏这个滑音。

“3指非常柔和地向上滑，弦上几乎不存在任何压力，只有象羽毛一般轻的分量。

“当滑到这个高音E时，再使用足够的压力，以便把声音清晰地发出来。如果手指在向上滑的时候施加过大的压力，会发出刺耳的声音。只要使手指接触琴弦就可以了。

“这类换把应当在节奏正确的前提下用不同的速度练习，以便在不同速度的乐曲中应用它们。

“我在练习华彩乐段中花腔式的快速乐句时，常把它们分成不同的节奏型。例如，我可能把前三个音分为一组，把后面的六个音分为另一组，然后再用正确的节奏演奏它们。这样会给乐句带来一种节奏上的光彩，它不仅可以帮助你掌握这个乐句，而且有助于使演奏充满活力。

“我认为呼吸是演奏中最重要的方面之一。象歌唱家一样，小提琴或中提琴家的呼吸也一定要自然。

“紧张的时候，呼吸会变得短促。在我不得不演出时就有这种感觉。我也和其他任何人一样，也会紧张的。

“但是，在开始演奏之前，我强制自己作正常的呼吸；在困难乐句之前，我用毅力使自己平静下来，通过半呼吸和深呼吸，使呼吸恢复正常，并顺利地把所有的困难乐句拉好。

“什么是揉弦？可以把它想象成一堵墙，墙就是这个音。假如你拉的是C音，就从C音先往低的一边，然后再向C音揉动，用多么快的速度向墙上冲击就可以获得多么强烈的揉弦。你必须准确地撞到这个音上。超过这堵墙，声音就偏高；撞不到这堵墙，声音就偏低。

“冲过了头或撞不到墙上，也会发出‘哇一哇一依’的声音，所以必须保持手指第一关节的柔韧性，并学会撞到这堵墙。我想不出比这更好的比喻了。

“你既要学会不用揉弦把音拉准，也要学会使用揉弦把音拉准，这就象不能靠慢练学习快速演奏一样。你必须快练才行，慢练的目的只是学会那些音和有时间倾听自己的演奏，然后就要加快到正常速度。要拉快就得快拉；要拉慢就得慢拉。必须用你准备演奏的方式进行练习。

“至于从一个音到另一个音的过渡中保持揉弦的问题，涉及到几乎所有弦乐器演奏者的最大通病之一。他们在音与音之间总是把揉弦停顿下来。我认为这是世界上最难听的声音。你刚听到了一个很美的音；它突然停住了，接着是另一个音；你听到每个音之间的变化。这样永远得不到真正连贯的歌唱感觉。

“我知道，有些时候不需要使用揉弦，但这是你的选择，是你想这样做的。你是能控制的，但是有些人下意识地揉一下停一下，而自己并不知道真正在做些什么。这是可怕的。所以我建议用音阶来练习揉弦，使揉弦几乎象颤音，并且在从一个音换到另一个音时也听不出揉弦有丝毫停顿。假如把它录下来，你应当听不出这个音是何时停止，下个音又是何时开始的，你甚至可以数出每拍有几次揉弦。

“不要用拇指持琴。小提琴应当是放在拇指上的。拇指只是随着左手上下移动。在向高把位换把时的确要用拇指；它在琴颈与琴身的连接处把琴支持住，然后就可用手指换把了。在第一至四把位，拇指的关节弯曲处应对准 1、2 指之间，而不是偏后。它用第一关节多肉的地方与琴颈稍下一点的部位接触，不是始终在下面，也不是始终在上面。有些人用拇指偏后的位置也演奏得很好，但我感到这样做会使手紧张。拇指应当处于自然的位置，就象你准备握拳头时那样。

“从第一把位向上换把时，我也不主张拇指一开始就往琴颈下面移动，而应当沿着琴颈一直向前到第四把位，然后再往琴颈

下面移动；这样可以保持左手手指的正确位置。拇指往琴颈下放得过多，会使手指远离指板，你就无法很好地控制手指的落弦点。

"演奏时头脑中应有一张指板图。这是件抽象的事：要熟悉指板，头脑中就要清楚演奏时手指准备到什么地方去。例如：在G弦上，头脑中就要有A、B、C、D这些音的音位图。或者是先在第一把位奏A、B音，然后用1指在第三把位奏C音，再用2指奏D音，再往上去是第五把位的E、F音。不管你准备到哪里，都要事先想到那个地方。练习时就要准确地意识到那些音所在的位置。

"头脑中有一张指板图是非常重要的。只是听这些音是不够的，还必须真正弄清楚你的手指打算到什么地方去。

"我几乎可以画出我在指板上奏出的任何音的位置。我能想象它是什么样子：四根弦和每个手指的位置，按音的时候是什么样子，抬起来的时候又是什么样子。

"应当培养指板的运动感觉。在一些快速乐句中用全音与半音训练自己是有益的。

"有些乐句的速度很快，以至我们来不及听出每一个音。这时最好想着整个句子，仔细听，并记住它们之间的距离。

"你在练习中拉错了，并且纠正过来了，这样完成得还不够好。你只知道怎样犯错误和怎样纠正错误。

"这是不够的。你应当明白为什么你会犯错误，然后学会怎样练习才能避免重犯这种错误。"

伊曼纽尔·瓦迪是位独奏家、作曲家、指挥家和画家，是具有创造性的多才多艺的艺术家的典范。他为人谦虚，但行动果断，善于强有力地表达自己对艺术的各种见解。

最近，他用中提琴灌制了帕格尼尼的随想曲，并正在为帕格

尼尼出版社更换唱片集，录制小提琴与中提琴二重奏，两个声部都由他担任，通过立体声放送机上的“平衡”旋钮，可以去掉或减弱其中任何一个声部。

扎拉·内尔索娃

(Zara Nelsova)

扎拉·内尔索娃生于加拿大的温尼伯。祖父是沙俄时期的著名歌剧演员，家族中有许多职业音乐家。父亲毕业于彼得格勒音乐学院，是职业长笛演奏家，也是内尔索娃的第一位教师。从内尔索娃四岁半起，他就用一把由中提琴改装的玩具大提琴对她进行训练。

内尔索娃十二岁首次公演，在马尔科姆·萨金特爵士(Sir Malcolm Sargent)指挥下，与伦敦交响乐团合作演奏了拉罗的大提琴协奏曲。十六岁时，她与加拿大三重奏团去北美、欧洲、非洲和澳大利亚演出。这个三重奏团是由她父亲组织的，她的姐姐艾达(Ida)拉小提琴，另一位姐姐安娜(Anna)弹钢琴。

他们一家移居到英国以后，内尔索娃在汉普斯特德的弗罗格纳尔学校读书。由于年龄太小，入皇家音乐学院的申请未获批准。于是内尔索娃就跟一位匈牙利籍教师德若·马哈莱克(Dezso Mahalek)学琴，以后又跟伦敦大提琴学校的赫伯特·沃伦斯(Herbert Wallens)学习。大提琴家约翰·巴比罗利(John Barbirol-

li）听了她的演奏以后教过她，还把她介绍给帕布罗·卡萨尔斯(Pablo Casals),在普拉德跟卡萨尔斯学习了几个夏天。二十多岁的时候，她还跟伊曼纽尔·福伊尔曼（Emanuel Feuermann）和格雷戈·皮亚蒂格斯基（Gregor Piatigorsky）学习过。1942年，她在美国纽约市政大厅举行首次独奏会。

内尔索娃被公认为世界上最杰出的大提琴演奏家之一，而且以独奏家的身份出现在世界各大洲主要乐队和指挥家的演出中。1966年她作为来自北美洲的第一位大提琴家访问了苏联。

1949年欧内斯特·布洛克（Ernest Bloch）邀请内尔索娃一起录制他的《所罗门》(Schelomo)；两年后，她又在作曲家塞缪尔·巴伯（Samuel Barber）亲自指挥下录制了他的协奏曲。她还受委托第一个演奏了亚历克斯·海夫（Alex Haieff）的奏鸣曲和休·伍德(Hugh Wood)的协奏曲。

在从事国际旅行演出之余，内尔索娃在美国和英国各地举行大课。她是科罗拉多阿斯彭音乐节的常驻艺术家，现在是辛辛那提大学音乐学院的聘问艺术家兼教师。"由于对国家的卓越贡献"，她获得了加拿大联邦一百周年奖和加拿大二十五周年奖。

她使用的是1726年斯特拉地瓦利制作的一把极为名贵的乐器，即大家叫它"科勃隆侯爵"，爱称为"托尼"的那把琴。这是1960年她的一位朋友，业余大提琴家奥德丽·梅尔维尔夫人送给她的。

我们和内尔索娃的讨论是在可以俯瞰中央公园的纽约公寓

内进行的。1961年以来，她一直住在那里。在布置得很漂亮的起居室中，有一架大钢琴和一套多性能的立体声音响设备。墙上挂着各式各样的油画和素描，从艾夫斯(Ives)千变万化的拼贴画到一幅毕加索晚期时髦的色情作品。人们立即可感受到这位女士的个性；在她那高尚、文雅的音乐情趣中，时刻使人感受到她的富于想象力的外向性格，处处闪耀着强烈浪漫主义感情的光芒。

我们很快就发现内尔索娃很有幽默感，讨论不时被她爽朗的笑声所打断。她善于言辞，并愿意讨论任何问题，只有一个例外，那就是她的生日。她认为这是"绝密的"并以从未在任何文章或音乐简编中透露为荣。不过本文的那些敏锐的读者，如出于好奇坚持想知道的话，是不难从她的独奏会和生活经历中推测出大致年龄的。我们询问了她早期学习大提琴的情况。

"我把这一切都归功于我的父亲，"她说。"他是温尼伯交响乐团的长笛演奏家。由于自己的音乐事业受到挫折而把成名的希望寄托在子女身上。当我只有四岁半的时候，他就从同事那里为我借来了一把很小的大提琴。我现在还记得他怎样在一个冬天把我叫醒，然后把那把大提琴给了我。我坐在床边的硬弹簧上，由于兴奋和寒冷而发抖。

"我接过琴来立即就发觉它太大了，对于我它简直就象座山，于是哭了起来。'爸爸，这东西太大了'。他对我说了些安慰的话就把大提琴拿走了，过了几天他拿来一把装了尾柱的中提琴。我作为大提琴演奏者的生涯就这样开始了。"

"你一直渴望成为一位大提琴家吗？"

"我一直想成为一名芭蕾舞演员，但是我十二岁的时候个子长得太大了，只好非常遗憾地放弃了我的宿愿。但是从我生下来开始，甚至在我出生之前就几乎注定要成为大提琴家。你们知

道，我的父亲是从前著名的彻尼阿夫斯基（Cherniavsky）[1]三重奏团的好友和赞赏者。他决心让他的后代也创建同样的事业。当我的一个姐姐学了小提琴，另一个姐姐学了钢琴之后，我很自然就被指定学习大提琴了。我唯一的兄弟不是音乐家。”

“起初你琴练得多吗？”

“练得多的，六岁时每天练两小时，不久我就在父亲的指导下每天练习六个小时。事实上，我们姐妹三人各在房间的一个角落练习，每小时只许休息五分钟。我在那样小的年纪已经训练思想集中的能力了。我还记得曾经怀着羡慕的心情望着窗外的孩子们带着雪橇出去游玩的情景。有一次我非常生气，用大提琴的尾柱把那份《祈祷》的乐谱戳了个洞——现在这本谱子还在，”内尔索娃若有所思地补充说，“然而没有父亲强加给我的铁一般的纪律，我就没有今天。父亲的确是位严厉的监工，但是正是由于他，我才打下了扎实的技术基础。我从来没有象许多年轻的大提琴演奏者那样必需‘重学’或是改掉任何东西。我的运气多么好呀！

“我从小就拉练习曲，并一开始就接触‘拇指把位’。我很同情那些年轻的演奏者，由于教学不当造成的坏习惯使他们损失了六七年时间。我父亲让我模仿他在长笛上的呼吸练习在琴上运弓。顺便说一下，我认为当孩子能正确握弓，并有了一个八度的音高概念以后，就要教他们学习拇指把位。许多来找我学琴的学生不能无拘束地换到高把位去，因为他们没有学过拇指把位。你见到这种情况也会惊讶的。我在教学中总是尽一切努力打好学生的技术基础。首先，教师本人必须知道如何进行正确有

---

[1] 俄国彻尼阿夫斯基三兄弟组成的钢琴三重奏团于1900年到英、美、德、法等二十八国进行演出，备受欢迎。——译注

效的练习，然后才能把这些教给他的学生们。”

“你一直跟父亲学到你成熟为止吗？”

“不，我还有许多其他老师，但是父亲总是监督我在家里的练习。我十岁的时候，全家移居到了伦敦，那时我们很穷。父亲在寻找工作，一家六口就住在两间屋子里。在英国重新定居的这个困难时期中，我有八个月没有到学校去读书。”

“你在普通学校受教育的情况如何？”

“我先是在温尼伯读书。迁居伦敦是我生活中的重大变化，在父母能供我读书以后，我就进了汉普斯特德时髦的弗罗格纳尔学校。有许多戏剧、音乐和文学界著名人士的女儿在这里读书。还要说一下我感到英国人非常害羞，彼此之间谈话也不多。我总是想，舞台之所以这样吸引他们，是否因为可以利用它来坦率地表达自己的感情？”

“到这个时候，你学过哪些作品？”

“让我想想。我学过高特曼(Goltermann)、罗姆伯格(Romberg)和达维多夫(Davidoff)的协奏曲，默克(Merk)、弗朗肖姆(Franchomme)和科斯曼(Cossman)的练习曲，波珀(Popper)的高级练习曲，以及格吕茨马赫尔(Grutzmacher)第二册，这是一本探讨具有一定水平的大提琴家可能遇到的一切问题的好书。”

“你在伦敦学习大提琴的情况如何？”

“我是在赫伯特·沃伦斯大提琴学校学的，许多最著名的英国大提琴家，包括约翰·巴比罗利以及后来的雅克琳·迪普雷(Jacqueline du Pré)最初都是在这里学习的。我给皇家音乐学院的入学申请书因年纪太小被退回了。在去沃伦斯学习之前我还曾跟匈牙利著名教师德若·马哈莱克私人学习大提琴。

“当时给我影响和鼓励最大的是巴比罗利。甚至在我跟其

他老师学习的时候，他私下还给我上了很多课，并改变了我的整个演奏风格。人们亲切地称他为‘蒂托’(Tito)，他教了我有关发音的问题。还要补充说一下，米希尔·御尼阿夫斯基也教了我很多有关发音的问题。

“我十岁的时候，‘蒂托’安排我在卡萨尔斯住的旅馆里为这位伟人演奏。我演奏了圣-桑协奏曲和贝尔曼(Boëllman)变奏曲。卡萨尔斯很欣赏，后来我还一度跟他学习过。”

“你第一次公开演奏是几岁？”

“十二岁我就作为成熟的独奏家，在马尔科姆·萨金特爵士指挥的伦敦交响乐团协奏下演奏了拉罗协奏曲。接着我应邀到许多英国贵族家中演出，斯塔福德·克里普斯爵士(Sir Stafford Cripps)的母亲帕穆尔(Parmoor)夫人送给我一把非常美丽的加里亚诺(Gagliano)大提琴。我成了伦敦西区贵族住宅区的宠儿，我的事业的确在飞速前进中。同时，我继续刻苦地工作，并极迅速地成长着。”

“你那时举行过独奏会了吗？”

“我十六岁时首次在伦敦开独奏会。演奏的曲目包括海顿和弗朗克的奏鸣曲，约翰·艾尔兰(John Ireland)的一首小曲，伊曼纽尔·穆尔(Emmanuel Moor)的《前奏曲》。穆尔是一位几乎被人们遗忘了的作曲家，他的作品曾受到象卡萨尔斯和伊萨依这样的伟人们的喜爱。这首《前奏曲》是我所录的第一张唱片。”

“那时你是否开始定期举行音乐会了呢？”

“是的，但不是作为一个独奏家。我的父亲总是想着按御尼阿夫斯基三重奏的样子组织内尔索娃三重奏。他带着我和两个姐姐，以加拿大三重奏团的名义，在加拿大、非洲和澳大利亚进行了一次十八个月的旅行演出。我们常常是一天开两至三场音乐会。但是，他那种固执的家长式的纪律和严密的日程安排，对

我的姐姐来说实在太过分了。当我们回到英国以后，安娜就结婚了，父亲返回澳大利亚，我则留下来由我的大姐艾达供养，继续从事自己的事业。父亲曾经禁止我们交任何朋友，不许参加舞会和任何社会生活。这实在令人太难容忍了。但是没有父亲的不断关心与监督，我恐怕就根本不可能取得今天的成就。”

“你在这样小的年纪就遭遇如此的困境，怎么能继续生活下去呢？”

“战争爆发之前我们相处融洽。然后艾达和我就回到加拿大，在多伦多住了下来。斯托科夫斯基(Stokowski)听了我的演奏，要求我参加他的全美青年管弦乐队，到北美和南美旅行演出一年。”

“你能讲一讲跟卡萨尔斯学习的情况吗？”

“我在普拉德跟他学习了几个夏季，他是自愿离开佛朗哥统治下的西班牙住在那里的。开始他住在看门人的简陋小木屋里。那时他只教一、两个学生；我相信伯纳德·格林豪斯(Bernard Greenhouse)在跟他学琴。在这之前爱森伯格(Eisenberg)也跟他学过。

“我跟卡萨尔斯学习的这段比较短的时间是很有价值的。他教我演奏了德沃夏克、舒曼和海顿的协奏曲以及施特劳斯的《唐·吉诃德》。他要求我选学一首最喜爱的巴赫无伴奏组曲，我选了认为最难的第六首。他问我为什么选择这一首，我回答说，因为它是如此地欢乐和明亮。”

“在卡萨尔斯之后你还跟其他老师学习过吗？”

“有的。我二十几岁的时候，曾向三位优秀的教师学过琴，卡萨尔斯只是其中之一。在福伊尔曼不幸夭折之前，我跟他学过很短一段时间，后来我一直跟皮亚蒂格斯基学习。”

“看来你学过琴的教师还不少呢。”

“是的。我认为学生不必长年只跟一位老师学习，除非他能够吸取那位教师知识的本质。每一位教育家都对那些有才能的学生作出自己的独特贡献。当然，假如学生不能吸收这些教导的话，那很可能是浪费时间。”

“你什么时候才作为一个成熟的独奏家开始你的事业？”

“1942 年在纽约市政大厅举行了首次独奏会之后才开始的。这次音乐会的成功使我一下子成了人们注意的中心。”

“由于你是一位妇女，你是否感到这对你的独奏事业的开展带来了什么特殊困难吗？”

内尔索娃思考了一下。“没有，”她回答说。“我知道这样讲法可能有点自负，但从我真正能把琴拉好的时候起，我感到自己可以在任何比赛中同男人或妇女较量，并使自己立于不败之地。音乐家在艺术上应该是谦虚的，但如果她（他）选择作为独奏家参加比赛的话，那就决不能存在自卑的心理状态。”

“哪一位大提琴家对你的激励最大？”

“当我还是个小女孩的时候很喜欢卡萨尔斯；他对我就好象是上帝。后来听了皮亚蒂格斯基的演奏，我又给迷住了。这并不是说卡萨尔斯在我心目中降到了第二位，而是说皮亚蒂格斯基的影响是不同的，是使人兴奋的。后来，听到福伊尔曼，我又有了一位崇拜的人。我十分幸运地向这三位老师学过琴；学的时间虽然不长，但从每一位老师那里都学到了很多东西。我喜欢皮亚蒂格斯基的辉煌声音；卡萨尔斯的崇高音乐视野；还有，我认为福伊尔曼是有史以来最伟大的大提琴家，我佩服的优点之一是他对乐器完美无缺的控制力。他们三位仍然在激励着我。”

“你对组织大提琴比赛有何看法？”

“比赛可以是建设性的，也可以是破坏性的。我自己只参加

过一次比赛，那时我大约七岁。当时只有两个对手，我获胜了。但是说真的，我认为关键在于演奏者本人的态度，假如他感到没有获胜就毁了他的事业的话，那会给今后的发展带来长期的损害，他最好不要参加；假如他是为了取得经验，学习新的曲目和结识新的同行来参加比赛的话，其结果可能是有益的。

“我从来没有参加过什么重要的比赛，可仍然赢得了自己的事业。很多年轻人急于求成，从而使他们成了事业商品化的受害者。事业的健康成长，无论从艺术家本人或未来听众的角度来讲，都是需要时间的。这就象烘烤糕饼一样，我们不能简单地加大炉温把糕饼更快地烤出来。

“还有，并不是所有有才能的演奏者，从音乐或心理的角度都一定是比赛的料子。我们还必须永远记住，很大一批比赛获奖者已经从胜利中取得了事业的推动力，但是从长远的观点来看并没有获得成功。”

“你担任过比赛的评委吗？”

“担任过。但是只要可能，我总是尽量避免这类工作。我不喜欢这样的工作。1958 年我担任过卡萨尔斯比赛的评委。有一批非常有才能的选手，第一、二奖是由捷克斯洛伐克人得的，他们的事业在自己国家中可能有所发展，但在国际舞台上就见不到他们了。我记得最清楚的还有农伯格(Naumberg)比赛。纳撒内尔·罗森(Nathanial Rosen)在那次比赛中得了奖。这也是我参加评判的一次比赛。我为那些未获奖者感到惋惜，因为在他们之中有许多才气横溢的人，这些人今后可以成为重要的独奏家或室内乐演奏家。”

我们知道内尔索娃对教学有强烈的爱好，并试图了解她的某些练习“秘诀”。

“我不知道我要讲的是否称得上是‘秘诀’，你们姑妄听之。

“我有一个象对待每天刷牙一样虔诚的练习，父亲吹着长笛和我一起做。这是一个尽可能靠近琴马的没有杂音的慢速长弓练习。在我五、六岁时，我们把它当作一种游戏。在不改变运弓速度的情况下，我力争逐渐发展‘更长的’运弓；我用 *pp* 从弓根开始拉，到中弓的地方逐渐加强到 *ff*，弓尖又渐轻到*pp*。然后再反过来拉。过去我还做一个练习，现在做得不多了：弓和弦的接触点保持在靠琴马的地方不变，用慢速度运弓，并继续逐渐放慢弓速。如果能正确地坚持练两个星期，学生就一定会感到他的声音有所改进。”

“你建议怎样练习音阶？”

“当然，有许多练习音阶的有效方法。我最喜欢的方法之一是不用揉弦，使用最大的压力，从弓尖到弓根始终保持*ff*的力度，一弓一音的练习音阶。任何练习都不应该用揉弦！我认为音阶和练习曲都应当用饱满的声音练习，这样做可以大大增强右手的力量。我喜欢选择两条音阶，一弓拉八个到十六个音，还有四个八度的琶音，在最高一个八度用 1—3—4 指法，使 4 指得到良好的锻炼。然后，当练习了各种音阶包括半音音阶之后，我选择一条音阶和琶音，用很快的速度连续不停地演奏五次。这样做会明显地暴露演奏者的缺陷：不良的音准，换把中的毛病，拇指是否有足够的力量按下两根琴弦，左右手的配合问题以及各式各样的缺点都会显露出来。”

“换把的情况怎么样？”

“我感到学生在向上换把时往往动作太慢，在换到拇指把位或向下换把时往往很笨拙。我集中于去掉这些缺点。”

“请再给我们讲一些你对基本功的看法。”

“恐怕最基本的是持琴本身。永远也不应该把琴握得过紧，以免产生过分的紧张。虽然演奏者手的大小，骨骼结构，肌肉多

少，手指长度和力量都是不同的，但持琴除了调整尾柱的高度，以使它适合演奏者的身材外，还是有标准的。”

“你能讲得具体一点吗？”

内尔索娃拿过手边的大提琴进行示范。“你们看，大提琴家以骑马的姿势坐在那里持琴，不过骑马的时候膝盖要夹紧。持琴要很结实，以便到高把位时琴不致滑动。我在演奏八度或其它双音时用膝盖把琴夹紧，演奏快速的手指乐句时膝盖就放松了。”

“你对换弦和换弓的看法如何？”

“掌握这两种技巧的窍门是保持弓的压力。许多学生的错误是减轻了弓的压力。当然，在换弦和换弓的时候，右臂必须自动改变它的水平面，否则就会产生不必要的重音。时刻警觉着换弦是至关重要的。用慢速运弓拉空弦的C弦，在演奏下弓的过程中换到G弦上去，这是一个发展连贯换弦的极好练习。这个练习可以使学生从视觉和物理上看清平稳换弦所需要的严格距离。用上弓从A弦换到C弦，有时会感到特别笨拙。”

“你对学生选择指法有什么建议？”

“指法最重要的作用是必须表达音乐内容。我并不认为要等充分理解了音乐，演奏者已经对作品建立起自己的处理方式以后才确定指法。当然，指法应尽可能舒适、方便，但音乐表达是第一，技术是第二。无论如何也不能把句子演奏得很笨拙。当学生面临一个困难的技术乐句时，他应该停止反复的练习，针对问题进行分析。这种盲目练习所消耗的时间和精力纯粹是浪费。要从音乐的角度和学生的身体特点两方面对句子进行分析。通过这样的分析任何乐句都可以演奏得相当舒适。但是，学生的这种分析能力是和他的基本技巧训练成正比的。运弓的问题也需要象对待指法一样的处理。”

“你能给我们简单地讲讲揉弦吗？”

“好的。我在这里讲的只是有关揉弦发音的主要缺陷之一。许多大提琴家往往用一个手指揉弦，这就减弱了揉弦的力量和把握性，降低了变化音色的能力。我建议把一个手指，有时可以是更多的手指靠在揉弦的手指上。不是指尖靠在上面，而是整个手指靠在一起。这就极大地增强了控制声音的能力。演奏者还必须学会用任何手指在任何把位用任何类型的伸张指法揉弦，否则就会严重削弱对抒情性或技术性乐句的表现能力。”

“在听你的音乐会时，你的自信心总是给我们留下了很深的印象。”

“这恐怕是因为我对自己所要做的一切在心理上有充分的信心。说起来可能会使你感到厌烦，这又是我父亲为我打下了良好基础的结果。假如所有教师都能十分肯定他们教给学生的是能够做到的最好建议，那么就可以避免多少技术上的令人痛心的现象啊！”

“你在当学生的时候遇到过什么特殊的技术困难吗？”

“没有。我总是花很多时间，用很慢的速度，很细心地进行练习，专心地倾听我所演奏的每一个音。”

“你在远距离跳把位时是不是看着指板？”

“从不。我对指板非常熟悉，不用看它。”

“开音乐会那天你练琴吗？”

“假如晚上开独奏会的话，我就在下午五点半练习二十分钟左右。但是如果同乐队一起演出，我要在当天进行一次排练。”

“你练习和演出都用你那把斯特拉地大提琴而不换乐器吗？”

“是的。我认为只要使用得当，琴永远也不会感到疲劳。我从十二岁以来一直使用那把拉梅(Lamy)制的琴弓。我曾经尝试用其它的弓子，但是结果总是回到我的这把拉梅大提琴弓。”

“你多少时间换一次弓毛？”

“在从事艰苦的旅行演出时，我每十天到两个星期就换一次弓毛。我喜欢用未经漂白过的弓毛。这种弓毛似乎更结实，而且勾住琴弦的能力更好。”

“对于学生使用印在乐谱上的由著名艺术家提供的指法你有何看法？”

“演奏者永远也不应该把这些指法和弓法，包括我所给的，当成神圣的信条。这些指法往往是有用的，节省时间的，并有助于促进学习者的思考过程。但是让我举一个有关这方面想法的小例子。记得当我在学习舒曼协奏曲时，在第一页下面第一个全奏前两个音阶的最后四个音，谱上标明用1、2、3指再加一个用3指演奏的泛音。按照这样的方式，大多数演奏者往往把这四个高潮音演奏得很含糊。我改为用1、2、4指，然后再用3指演奏一个实音。这样就使得这个结尾更加肯定和有力。我承认通常我用的许多指法对于学生是需要进行一些解释的。”

“你还继续学习新曲目吗？”

“我的演出这么忙，必须尽自己的一切把已经知道的曲目演奏好。但是当可能的时候，我还是增加新的曲目。我希望能增加得更多些。我演奏的比较新的作品是英国休·伍德的协奏曲；这个演出季节，我在纽约艾丽斯·塔利大厅举行的独奏会中还演奏了一首亨利·拉扎洛夫(Henri Lazarov)新作的大提琴与钢琴二重奏。”

旅行演出占去了内尔索娃的大部分时间，而且她总是自己独自旅行。那把和她形影不离的斯特拉地大提琴被单独捆扎在班机的一个座位上，在美国只购半票，在其它地方要购全票。伴随她一起旅行的还有她的那条著名的有着很长下摆的裙子，这条裙子套上了单独的塑料袋，平放在特制的大衣箱里。由于

她是保健食品的追随者，总是带着桔子压榨器、热水瓶以及各种谷粉和豆浆。她强调在她的生活中有两个最大的兴趣，那就是人和音乐。她录过大量的唱片，其中有同安塞米特(Ansermet)和阿布拉维莫（Abravamel）一起录制的布洛克的《所罗门》，和克里普斯(Krips)录制的德沃夏克协奏曲，和阿瑟·鲍尔塞姆(Arthur Balsam)一起录制的贝多芬全部大提琴与钢琴奏鸣曲和变奏曲。

我们要求内尔索娃描述在她长期经历中的某些幽默轶事。

“有一次好象在奥伯林音乐学院开独奏会的时候，我断了一根弦。我向听众致以歉意，说我的G弦断了。听众中爆发出一阵笑声。我不知道这是为什么。后来一位同事对我说：‘你一定要这样诚实吗？’这时我才开始明白‘G弦’这个字眼不仅仅解释乐器上的弦。幸好，我很有幽默感。”她暗自笑了。

本书的作者之一亨利·罗斯(Henry Roth)也回顾，在一次男子中学的集会上，当报幕员宣布他将以小提琴演奏巴赫的《G弦上的咏叹调》时，也发生同样的事情。我们大家都笑了。

内尔索娃继续说下去，“比这更为尴尬的是：我在某个音乐节上演奏了埃尔加协奏曲。我一直戴着一串双股的珍珠项链，由于天气太热，在化妆室作准备练习时把它摘下来了。临出场，我慌忙地把它戴上就上台了。

“开始演奏时，一切都很顺利，直到我感觉脖子后面有什么东西打开了。我知道准是发生了什么事情：项链的钩子开了！珠子开始慢慢往衣服前面滑，怎么办呢？在演奏第一乐章的诙谐乐段时，那些珠子突然掉到我的胸前。我继续演奏，但是这些珠子绕成一圈，实际上已经妨碍了我演奏大提琴。是不是要停下来呢？是舒适一点重要还是演出重要呢？

“我对付着把这个乐章演奏完了。在停下来以后，我对观众

亲切地笑了笑，然后伸手到背心里面把这些珠子拿出来，递给了乐队首席。他甚至没有展颜微笑就爽快地接过珠子，把它们放进了口袋，然后拿起他的小提琴继续演奏第二乐章。但是听众在这种场合并没有克制自己，而是陷入了歇斯底里状态。我想可以说这次我取得了某种成功，但是并不想向我的任何一位女同事推荐这个经验。”内尔索娃同意为我们提供一份她个人使用的重要作品的乐谱。她选择的是德沃夏克的大提琴协奏曲。这是一部崇高和有着火热感情的作品。内尔索娃再次把大提琴拿来进行大段的示范，时而还停下来解释选择这些弓法、指法的原因，并详细叙述她是怎么运用弓子和手指的。当然，这些东西用亲口讲解加上示范要比用文字写出来好得多。她使用的是维莱克(Willeke)编订的希尔默 (Schirmer)版。

即使在非正式的场合，内尔索娃的演奏也是十分感人的——她那光彩的声音，无懈可击的技巧，大胆的开弓，干净利落的落指和有说服力的感情表达。她还哼唱了许多句子以示范乐句的起伏。“记住，”她说，“不是强制学生效仿我的弓法和指法，但是这些弓法和指法是从我一生的演奏中经过认真思考得来的。我承认这些弓法和指法是很有我个人特点的。如果开始你对我的任何指法感到有点不方便的话，请用慢速多反复几次，可能它会使你感到比那些看上去较为容易的标准指法更好些。

“在乐队伴奏下演奏大型作品时，力度方面不要过分克制，即使拉一个标有 p 的乐句也不能过分刻板地理解，以免大提琴家心里想得很好的 p 乐句消失在乐队之中。还有一件事：我向来不从空中起奏德沃夏克的和弦，而是先把弓放在弦上，然后再起奏。你还会注意到，即使乐谱上注明用连弓演奏的乐句，我也不在乎使用分弓。关于这些问题，我们应该凭借自己的音乐直觉。如果你所进行的改动有助于更好地表达乐曲内在的思想感情，

那么就这样做吧！”

同意她这些无可争辩的意见，我们向这位著名的大提琴家道别，确信那些感兴趣的学生定会从下面内尔索娃编订的乐谱中受到启发。我们的访问是令人愉快的。由于她那天生的高贵仪表，内尔索娃的确是一位“有趣的”女性！

协奏曲b小调

I

大提琴

威廉·威莱克编写及订指法

安托宁·德沃扎克 作品104

Antonín Dvořák

Allegro ♩=116

Viol. I

Solo

Quasi improvvisando

f risoluto

A

B

C

D

pesante

E
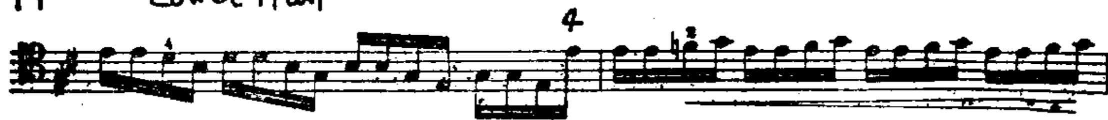
cresc.

F

Vivo ♩=116

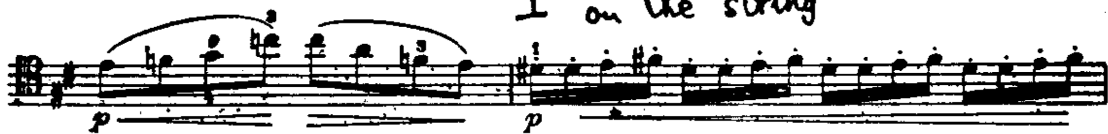
G

H Lower Half
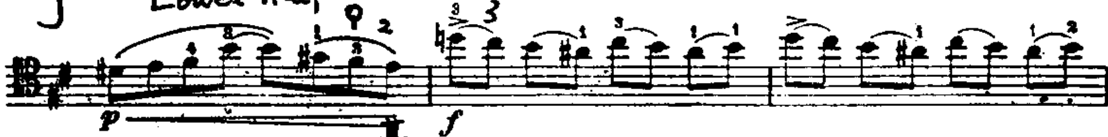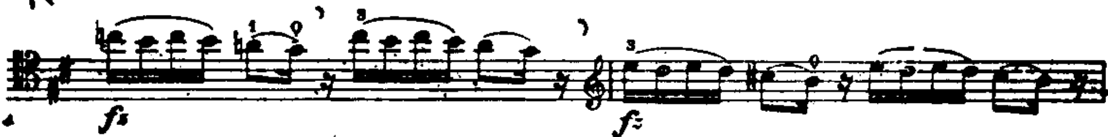




I on the string



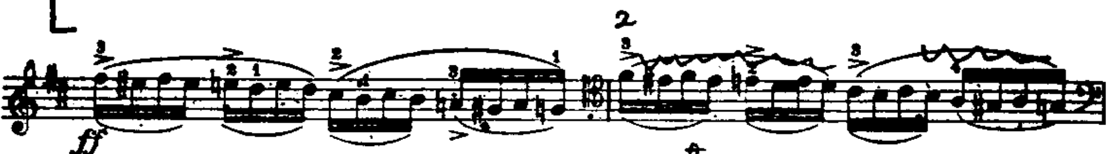
J Lower Half



K



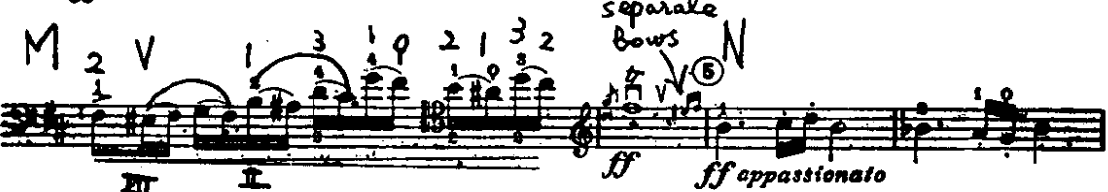
L
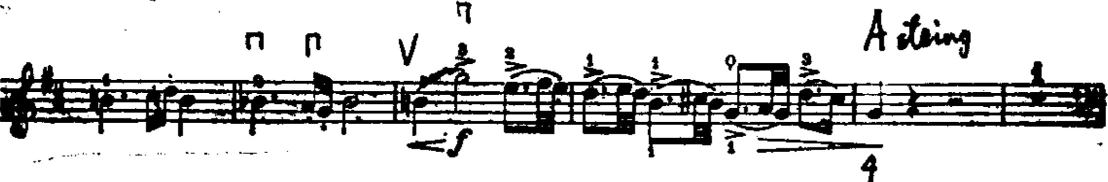


M

separate bows

N



A string



pp più tranquillo *ritard.* *in tempo* ♩= 100 *p dolce e molto sostenuto*

fanimato

ritard. Tempo I° *mp*

cresc.

f

cresc.

mf cantabile quasi portamento pp

fz con forza fz fz fz fz

ff

f

ff fz fz fz

fz fz fz fz fz fz

ON STRING

ff f fz fz

fz fz fz fz fz fz fz

pesante

molto ritard.

(8) Grandioso 16 (9) 12 Viol. I

T fingers touching each other

Violoncello

molto ritard. (10) in tempo ♩= 100 Solo

pp molto espress. e sostenuto

other fingers in contact with each other during vibrato

f

mp

pp

U above middle - full width of hair

p dolce ed animato

pp

(11)

p

a poco a poco cresc.

cresc.

V

ff

W

12

mf

cresc.

ff

X

ff

OSSIA

as loud as possible

Violoncello

f molto espressivo e sostenuto

dim. p

f animato

ritard.

a tempo

mp

cresc.

mf cantabile quasi portamento

pp

fz con forza

ff

in tempo

molto appassionato

cresc.

ritard.

OSSIA

Più mosso

molto ritard.

a tempo

II

Adagio ma non troppo ♪=108

p dolce

f *p* *dim.* *pp* *fz* *f* *fz*

poco acceler.

p *dim.*

Tempo I°

pp

ppp *rit.*

5b – b3

Tempo I°

II *f molto espressivo e largamente*

p *pp* *p*

Un poco animato

molto appassionato

a poco a poco rit.

Meno, Tempo I°

ten.

dim.

Restez

p dolce

dim. *cresc.*

Più animato

molto appassionato

dim. *dim.*

cresc. molto

ritard.

Meno, Tempo I°

quasi Cadenza

p f dim. p pizz. pizz. dim.

pp pizz. f pizz. pizz. pizz. pizz.

fz p a poco a poco string. fz

a poco a poco rit.

f poco dim. p dim. pp

(7) in tempo

pp p

mp sfz lunga ff dim. p pp

p pp f

(8) p pp

dolce tranquillo

ritard. a tempo

pp p f dim. or I dim. II p rit. pp IIIa IVa

III

Finale

Allegro moderato ♩= 104

A

32

f risoluto

B

7

C

to frog

f to frog

D – lower to middle

ff

E

pesante

heavy Spiccato

ff

F

on string

6 ② 22

Violoncello

f fz ff

fz ff mf

dim. p

p molto string.

molto rit. Poco meno mosso

p dolce

p

p tranquillo pp rit. a tempo mf animato

molto rit. in tempo

p

a poco à poco acceler.

Tempo I° ♩= 104

Restez
Remain

a tempo

Violoncello

mf appassionato

Remain
Restez

p

dim.

pp

Restez
Remain

molto rit.

Tempo I°

p semplice

7 ⑧ 16

Andante
Oboe

rit.

⑨ Moderato ♩=88

p molto e cantabile

string.

Tempo I° 𝅗𝅥 = 104

f molto ritard.

f

Q

R

ritard.

S

92

(10) in tempo 𝅗𝅥 = 104

fp

T

U

V

177

(11) Meno mosso 𝅗𝅥 = 84

W

UH

molto tranquillo

mf

p

cresc.

string - - - al - - - - -

Tempo I° ♩=104 (116)

molto espress.

string.

molto ritard.
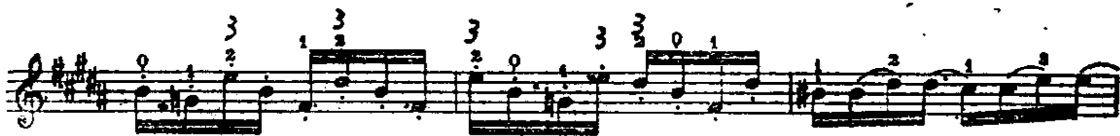
in tempo

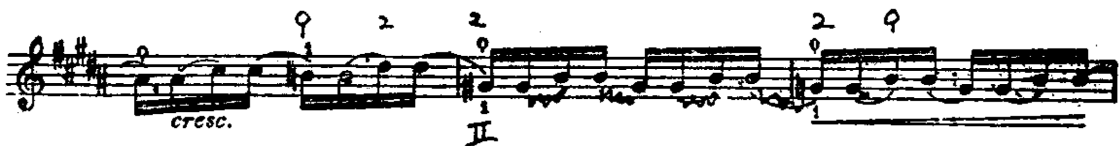
on string
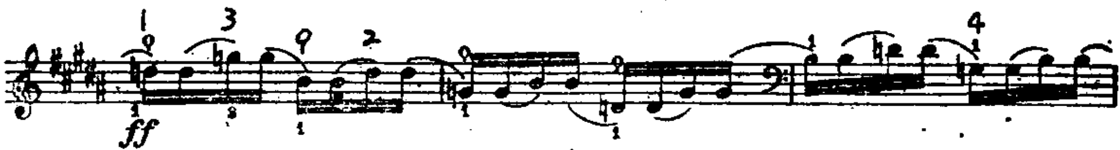

cresc.
ff

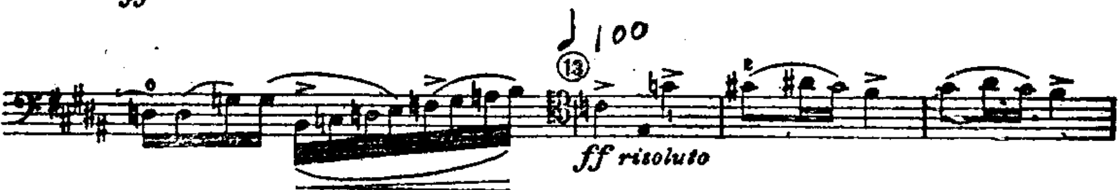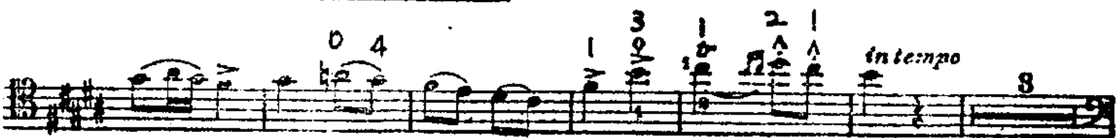



fp




cresc.


ff


13
ff risoluto


in tempo
8

ff *dolce* *f*

Meno mosso ♩=84

mp

dim. *poco a poco* *ritard.*

(14) Più andante ♩=76

p *mp* *pp*

fz

fz

♩=52

f *espressivo molto*

dim.

(15) Andante maestoso

pp ritard. *e cresc. molto* *ff*

17

莱斯利·帕纳斯

(Leslie Parnas)

莱斯利·帕纳斯，1931年11月11日生于密苏里的圣路易斯。他父亲伊莱(Eli)出生于俄国，是位单簧管演奏家；母亲亨里埃塔(Henrietta)是美国出生的钢琴家。小帕纳斯五岁就跟母亲学习钢琴。他迷恋钢琴的低音区，而当听了大提琴的演奏之后，就恳求给他上大提琴课。从八岁起他向塞尔玛·福格尔桑(Selma Vogelsang)学习了两年大提琴。他的第二位老师是帕斯夸莱·德孔托(Pasquale de Conto)，向他学了大约五年。帕纳斯十四岁在圣路易斯利特尔交响乐团协奏下做为独奏家首次公演。

他十六岁进入费城柯蒂斯音乐学院，在那里向格雷戈尔·皮亚蒂格斯基学习了两年半。二十岁时，他还跟迪米特里厄斯·杜尼斯(Demetrius Dounis)学习了一段时期。以后在普拉德和波多黎各任卡萨尔斯音乐节管弦乐队首席大提琴达十四年之久。他把卡萨尔斯和皮亚蒂格斯基看作音乐上的良师益友。在朝鲜战争期间，他在美国武装部队工作了四年，并在华盛顿的

海军乐队中演奏。1955年他成为圣路易斯交响乐团的首席大提琴。帕纳斯于1959年在纽约市政大厅举行了首次重要的独奏会。他曾经做为独奏家与纽约爱乐乐团，费城管弦乐队，波士顿、国家、圣路易斯和莫斯科交响乐团以及其它重要的演出团体合作演出。他在美国、欧洲、南美和苏联各地进行了多次旅行演出。

1957年，他在巴黎举行的国际大提琴比赛中获帕布罗·卡萨尔斯奖；同年，又在慕尼黑和日内瓦比赛中获得二等奖；1962年，他和俄国大提琴家菲金(Feigin)在莫斯科举行的声望很高的柴可夫斯基比赛中同获二等奖。他是马尔博罗、唐莱伍德、斯波莱托、伦敦、巴黎、卢塞恩等地举行的音乐节的积极参加者。作为一个老练的室内乐演奏家，他是林肯艺术中心室内乐团的创始人之一。他还是缅因州布卢希尔奈塞尔大厅夏季音乐学校的音乐指导和波士顿大学的音乐教授。

帕纳斯演奏的是一把1698年戈弗里尔(Gofriller)制作的著名的“玫瑰花饰”大提琴；他的弓子是查尔斯·佩卡蒂(Charles Peccatte)和希尔(Hill)制作的。他为哥伦比亚、先锋和本月书刊公司灌了唱片。他同妻子英格堡(Ingeburg)有了两个儿子，在写作本文时一个二十岁，一个十六岁；小儿子是学大提琴的。他们住在马萨诸塞州的牛顿中心。

我们与帕纳斯的会见是在南加利福尼亚大学对面，希尔顿大学附近他的相当简朴的房间里进行的。帕纳斯曾经是南加利福尼亚大学的教授和格雷戈尔·皮亚蒂格斯基 (Gregor Pia-

tigorsky)大提琴研究班的独奏艺术家。这是一次马拉松式的彻底的使人筋疲力尽的讨论，这位大提琴家和本书的合作者坚持寻求共同把问题阐述清楚的途径。

帕纳斯在评论他的艺术时是准确、认真而又极为严肃的。他的外表富于学者风度，语调柔和，对所讲的内容都经过仔细推敲，但又毫无学究气。然而，这位大提琴家的性格中也有好冒险的一面，用他自己的话来说，就是有“年轻人的心灵”和“容易冲动”的感情。最近他热衷于骑摩托车似乎就是个证明。他说，“我猜想这个活动是危险的，但它又是令人振奋的，我对它很感兴趣。”帕纳斯在舞台上也表现出某种音乐上的冒险性和个性。在演奏强烈的乐句时，他偶尔也摇来摇去，一绺略长的不太整齐的金棕色头发潇洒地垂在眉毛的右边。他的外貌始终使人感到他的内心是那样的全神贯注。

帕纳斯的身材中等偏高，手指宽而有力，指尖有很厚的肉垫但并不过长，手掌很宽。总之，一切都是演奏大提琴的理想条件。我问了他学习大提琴的早期情况。

“甚至在我八岁时跟塞尔玛·福格尔桑上第一次课之前，就已经能凭纯粹的本能演奏大提琴了。老师给了我初学的曲子并鼓励我热爱大提琴。但是她明智地让我自然发展，到十岁的时候，我演奏了贝尔曼(Boellman)的《变奏曲》。两年后我又向帕斯夸莱·德孔托学习了大约五年。”

“他的教学方案是什么？”

“他教我拉练习曲和标准曲目。也象福格尔桑一样，他认为我有天生的才能，容许充分发展我的本能，让我在音乐上完全自由地表达自己。直到以后几年我才开始‘思考’。幸好我在凭‘本能’学习期间没有养成坏习惯，这对以后的发展是十分宝贵的。无论如何，我认为可以说在我的学生时代没有什么特殊的技术

困难。”

“是谁或什么事情首先促使你成为一个‘善于思考的音乐家’呢?”

“十六岁时我进了柯蒂斯音乐学院向皮亚蒂格斯基学习了两年半。是他把我引上了在工作中不仅用手和感情，还要用头脑的道路。他还促使以‘歌唱’的方式演奏。他教了我许多东西——舒曼、拉罗、哈恰图良协奏曲,《所罗门》①,德彪西奏鸣曲和一般的标准曲目。皮亚蒂格斯基并没有详细讲述技巧方面的问题，但我从近处看他演奏就学到了许多东西。那时皮亚蒂格斯基刚从事教学工作不久，恐怕以后他改变了某些教学方法。”

“你年轻时一天练几小时琴?”

“开始练得很少,但是我的父母要求每天练习,所以至少我养成了每天练琴的习惯。在进柯蒂斯音乐学院之前，我多半不超过每天一个半小时，偶尔练得长一些。但到了柯蒂斯音乐学院之后,我开始每天练三到四个小时。我还要说,我切实练习每样东西,而且钻研我所能找到的各个领域的音乐,包括小提琴技术与作品。我发现大提琴与小提琴技巧有许多共同点。我年轻时还演奏了许多室内乐，并且纯粹为了娱乐视奏了大量室内乐作品。”

“你在学校学习的情况怎样?”

“我中学毕业前一直是全天上学的。但在柯蒂斯音乐学院，虽然我上英文课,而研究项目则集中在音乐上：理论、和声、对位,当然还有大提琴。我还跟威廉·普利姆罗斯上室内乐课。至于学校的学业，我认为自己是个自学者。对我来说学习远远不

① 《所罗门》(Schelomo)是瑞士出生的美国作曲家和教师欧内斯特·布洛克(Ernest Bloch)的作品，又名希伯莱狂想曲，是为大提琴和管弦乐队写的。此曲以以色列王所罗门的事迹为背景。——译注

只是上学，它是我生活不可缺少的部分。我渴望一切知识。"帕纳斯已经自学了德文、法文、意大利文和俄文。

"你是怎样获得那把精致的戈弗里尔大提琴的？"

"由于我的朋友和捐助人斯坦利·古德曼(Stanley Goodman)的帮助，才使我能买下这把大提琴。古德曼是位业余小提琴家，正好又是圣路易斯五月百货公司的总经理。我终于还清了欠款，可这是他的好意，也是对我的极大帮助。你们知道，这把乐器的爱称是'玫瑰花饰'，因为琴上刻有独特的玫瑰花的装饰。"

"你对比赛的看法和这方面的经历如何？"

"比赛有一定的效力，可我认为它们也有不可避免的弊病。1957年，我参加了慕尼黑和日内瓦的比赛，分别获得二等奖，同年又在有五十五名国际选手参加的巴黎卡萨尔斯比赛中获得第一奖。1962年，我获得了莫斯科柴可夫斯基比赛二等奖。比赛给我带来了名声和许多重要演出的机会。莫斯科获奖导致我多年来应邀去苏联举行音乐会。那次比赛以后，我在这个国家进行了四到五次旅行演出，并得到了热烈的欢迎和成功！"

"你还记得1959年在纽约市政大厅首次演出的内容吗？"

"当然记得，"帕纳斯带着某种怀旧的神态回答说。"演出曲目包括巴赫、贝多芬、德彪西和勃拉姆斯的奏鸣曲，还有马林-马雷(Marin-Marais)的《福利亚舞曲》改编曲。"

帕纳斯是位著名的教师，除了其它方面的教学职务以外，目前在波士顿大学任教。我们请他谈谈他的教学方法及教学经历。

"目前，"他说，"我在波士顿大学有十四个学生。每节课上一个小时，没有固定的程序。除了每次课都要求拉些巴赫外，我使程序适合学生的不同需要。我特别强调波珀(Popper)《大提琴演奏的高级教程》的学习，同时拉些其它诸如塞维斯(Servais)

和格吕茨马赫（Grützmacher）的练习曲。夏天，我在缅因州布卢希尔奈塞尔大厅音乐学校指导室内乐课。在七个星期内我教八个大提琴学生，其中包括个别课、室内乐课和晚上举行的大课。这一切还包括每周十六至十八小时的辅导课，加上学生与教师的音乐会。”

“你是怎样教学生学习新作品的？”

“我坚持让学生先学会作曲家标出的所有音乐术语，不管用的是意大利文、法文、德文或其它文字。除非学生完全不熟悉这部作品，否则我宁愿让他们以后再听唱片。我希望他们既不要受唱片的约束也不要受它的不利影响。不过我常常自己把这部新作品演奏给他们听。”

“你给学生写指法吗？”

“有时写，但是我反对对学生进行填鸭式的灌输。我努力促使他们自己思考，虽然我确实改正那些坏的弓法和指法。我认为这是教师的职责之一。”

“你对手指在指板上的压力有何看法？”

“我认为手指在指板上的压力永远也不应超过必要的程度。过分的压力妨碍手指的柔韧性。我不同意某些人为了增强手指的力量而主张不停往弦和指板上猛敲。在我看来这是有害的。”

“你一直用 4 指吗？”

“我用的。甚至有时用别的手指可以拉出更好的声音，我还是喜欢用 4 指。必须不断使用 4 指，我从来不故意避免使用它。然而，在旋律性乐句中我却避免使用拇指，因为拇指不能发出与其它手指同样的声音。”

我们发现多数弦乐艺术家都喜欢设计个人的练习以解决不同的技巧问题。我们问帕纳斯在这方面有否自己的练习。

“我花了许多时间用所有手指在四根弦上集中练习八度换

把。我还有许多不同的手指伸张练习和手指伸张与颤音动作结合在一起的练习。”

“你关于揉弦的理论是什么？你是怎样解决学生的揉弦问题的？”

“我认为揉弦是技术练习中帮助左手保持平衡的一种必不可少的手段。我的这个观点可能使你感到意外，但是我认为在拉所有练习和音阶时都应当使用揉弦。当然，我们必须始终警惕揉弦会破坏音准的危险！当教学生的时候，我首先力争使他真实地意识到自己的声音及其弱点，这就要求对学生进行敏锐的听觉训练。假如学生真有才能并且很细心的话，只要几次课就可以把错误的揉弦纠正过来了。当然，接下来他必须作长期和艰苦的练习，以养成新的肌肉动作习惯。”

“但是，”我们坚持问道，“揉弦的实际动作究竟是什么？有些权威主张揉弦动作应当首先从本音向后开始，而另外一些人则认为是对着这个音作快速的向前动作。”

“在我看来，为了音准的缘故，揉弦的第一个动作应当从这个音的正中开始。我还要强调一下，虽然错误的揉弦常常可以纠正过来，但是从根本上说它是一种不能制造的自发反应动作。它必须根据表现的需要而产生。许多大提琴家普遍存在揉弦缺少变化的问题，其中包括一些很有才华的人。假定一个演奏者掌握了动听的揉弦，但如果缺少变化的话，他的演奏仍然会变得单调和使人厌烦的。”

“你认为应当鼓励一个有才能的学生追求独奏生涯吗？”

帕纳斯深思了一会儿。“我想，”他回答说，“我们应当全面地看这个问题，也就是说，如果一个学生有从事独奏生涯所必须具备的决心和抱负的话，我当然不会阻止他。但在同他讨论这件事的时候，我会完全现实地发表我的看法，劝他在大提琴演奏

的各个领域都成为优秀者：室内乐小组、各种类型和规模的演出团体以及常规的交响乐队。另外，如果他还有成为独奏家的条件，那也好。任何想从事独奏生涯的人都必须具有非凡的干劲和强烈的愿望，还有音乐的才能，以便在各种情况下取胜。"

"你的事业似乎进行得比较顺利。"

"是这样的。我从来不让比赛的成功妨碍我的正常发展。"

我们请帕纳斯具体谈谈他参加莫斯科柴可夫斯基比赛的一些情况。

"在决定参加比赛时，我只有三星期的准备时间，并且还有十首新作品需要学习。幸而我极好的训练足以经受住这场考验。记得当我演奏完德沃夏克协奏曲之后，听众的掌声如何持续了二十分钟。这出乎意料的热烈掌声使我热泪盈眶。我还需要什么比这更大的光荣呢？你认为在得到这样的报答之后我还会真的介意获奖吗？"

"你曾多次去苏联旅行演出，他们对你的音乐会付给报酬吗？"

"当然付，但是钱必须在那里花掉。我一到苏联就拿到了全部现款，也就是音乐会的酬金和回美国的路费。顺便说一下，我希望苏联政府能允许一些有才能的年轻音乐家到奈塞尔学院来学习一个季度。他们没有这类计划。我们已经有来自世界各地的学生，当政治气候适宜的时候，也许会有俄国的学生。"

我们决定回过头来讨论有关大提琴的细节问题。我们问他，"你是怎样改进学生的发音的？"

"改进一个大提琴手的发音自然包含着许多因素。我认为恰当的运弓压力是其中的关键。一旦学生有足够的能力对待表现方面的问题时，我就建议他花些时间练习波弓去获得使弓杆起伏的技巧，从而能够敏锐地感觉各种不同层次的弓的压力。"

"跳弓的情况如何？"

"有许多种类的跳弓：重的、轻的、慢的和快的。快速跳弓来自手腕动作；慢速跳弓则来自手臂。这两者有很大的差别。我恰好是一个练习各种变化弓法的怪人。"

"你喜欢练琴吗？在现阶段你每天练多长时间？"

"是的，我对练琴的确很感兴趣。它永远也不应当成为一个艺术家的负担，"他强调指出。"目前我平均每天练习三到四个小时，有时多些，有时少些，这要看我的工作而定。"

"在跟迪米特里厄斯·杜尼斯学习的那个短时期中你学到了什么？"

"他教了我平衡弓子的正确概念。"

"哪些音乐家最使你感到鼓舞？"

"在大提琴家中是皮亚蒂格斯基和卡萨尔斯。此外，我的崇拜对象是小提琴家海菲茨和克莱斯勒。"

由于卡萨尔斯这样谈到过帕纳斯："我认为他是我们这个时代最杰出和最有造诣的大提琴家之一，"我们就问他，"你同卡萨尔斯和他的音乐节的长期交往是通过什么特定途径使你受到激励的？"

"通过他对待音乐总的态度——也就是他同我所谓的音乐的真理的关系。"

"什么是音乐的真理呢？"我们追问说。

帕纳斯探索恰当的字眼，然后慢慢摇了摇头。"音乐真理是一种能够感觉而不能够明显地摸到的东西。不管它来自我们的灵魂还是肉体，它是存在着的！"

我们明白了这位大提琴家的意思，由衷地表示同意。

"你的日程中包括了许多室内乐演奏吗？"

"的确是这样。我始终热爱室内乐并把一生中的大量时间奉

献给它。但是你可知道，”他坦率地补充说，“我还更喜欢独奏作品的特有考验。”

“你在演出之前和演出中间感到紧张吗？”

“我想任何一位真正的演奏家都会有一定程度的紧张。就我的情况，我已经学会了控制紧张，它不是我演出的一个破坏性因素。事实上，我认为某种程度的紧张是一场好的演出所不可缺少的。”

“你演奏时眼睛往哪里看？”

“通常是看着大提琴的琴马，但也常常闭着眼睛。”

“你在日常练习中使用录音机吗？”

“不用，但是我苛求地倾听演出录音。原则上我并不反对在练习中使用录音机，如果这样做是有利的，并且不把它纯粹当作一种拐杖的话。但是，就我个人的情况，我更喜欢在练习中直接用耳朵听。”

“你的演出处理主要靠事先的计划还是单纯的直觉？”

“两者都有。但由于我觉得每一场演出的体会都应当是不同的，所以直觉必然起着重要的作用。”

我们问了他演出当天的生活安排。

“我在演出的当天并不忌讳练琴，但注意不要把精力消耗在琴房里。就我的情况而言，我用很慢的速度练习演出曲目中的困难乐句。然后睡个午觉。”

“你对先锋派大提琴作品的看法如何？”

“我很警惕并且讨厌那种热衷于哗众取宠的做法。不应当用大提琴炫耀纯属骗人的玩意儿和华而不实的效果。在我看来，不管什么时代的音乐作品都应当表达一定的内容，应当‘说些什么’，音乐的主要成分是内容，而不是轰动一时的噱头。”

“你认为自己是怎样的艺术家？”我们问他。

"我首先是一个音乐家，其次才是一个大提琴家！"

"你有过什么与演出有关的不寻常的经历吗？"

帕纳斯深思了一下。"我记得，"他微笑着说，"有一次我在巴黎，在皮埃尔·德尔沃（Pierre Dervaux）指挥下演奏德沃夏克协奏曲。当进行到一个极轻的乐句时，忽然有人用洪亮的声音喊道："皮埃尔，乐队太响了！"我吃了一惊。后来才知道这人是大提琴家保罗·托泰利尔，不过从这以后乐队的力度就改进了。

"恐怕最令人为难的经历是我在马尔傅罗的音乐会，我在卡萨尔斯的大课上面对听众为他演奏。不出所料，听众期待着这位大师的每一句话。

"当我演奏完了之后，卡萨尔斯说，'帕纳斯将成为一个伟大的大提琴家，但是他必须学会调整揉弦。'卡萨尔斯自己演奏时只用一点点揉弦。面对他的批评我难堪得说不出话来。我拼命想找一些适当的话来打破沉默，同时脑子也在飞快地寻思尽快解决揉弦问题的方法。最后，为了稍微缓和一下这十分尴尬的局面，我脱口而出说，'我把它卖给你吧。'我想有时大家都会有这种转移话题的本领！"

但是，这件小事想必起了作用，因为帕纳斯在上次晚会上演奏的广泛而艰难的曲目中，显示了多面的、极富光泽的、表现力很强的揉弦。

门德尔松大提琴与钢琴奏鸣曲第二首，作品第 58 号，是帕纳斯大量演出曲目中的主要作品之一。我们要求他就这部作品讲几句话，他十分愉快地答应了。

"这的确是一首令人激动的大提琴作品，"他说，"虽然有时人们认为从大提琴的角度来说有点吃力不讨好，因为它的钢琴部分写得规模很大。我也同意这样的看法。但是，我觉得钢琴声部的精湛技巧正好是对大提琴所表达的温柔、愉悦的抒情性

的补充 。反之也是一样。

"这首奏鸣曲以钢琴富于推动力的八分音符为开端，接着，大提琴引进了开始的主题。听众的兴趣从第一小节开始就被吸引住了，他们被卷入到一场使人爱慕与激动的音乐的大胆进行之中。人们穿过了一座名符其实的转调的迷宫，每次转调都从不同高度描绘了主题。在这一段，主题表现出崇高的特性，而在那一段则是神秘莫测的，在另外一段又带有恳求的味道，等等。第一乐章的大提琴写作十分杰出，它以英雄的风格结束。

"第二乐章是用迷人的门德尔松谐谑曲的传统手法写成的，它的情绪由于应用了调皮的拨弦而更加热烈，其间还搀和了时而显现的爱慕与柔情。最后，一个出其不意的结尾打断了它的魔法般的魅力。

"第三乐章，广板，看来基本上是宗教性的，一种与上帝的崇高的交流，反映了人类的苦难与忧伤。到达了狂热的顶点之后，乐曲平静下来，消失在赞美诗般的和平而宁静的气氛中。

"终曲是激烈而豪放的，两件乐器都发挥了精湛的演奏技巧。欢快和抒情的主题形成巧妙的对比，在辉煌的高潮之后，全曲告终。"

访问帕纳斯的预定时间到了，我们问他最后是否还有什么想法要告诉读者。

"只有一点，"他回答说，"学习大提琴是一辈子的事业，它要求学习者有惊人的毅力和献身精神。但是在不断地克服困难与障碍的过程中，也一定会把一个人锻炼得更加优秀。当我演奏一首乐曲的时候，不仅把它看作一个自由表达感情的实例，而且看作一篇和平的宣言。"

纳撒尼尔·罗森

(Nathanie' Rosen)

纳撒尼尔·罗森1948年6月9日生于加利福尼亚的阿尔塔地纳。他的父亲是一位很有造诣的业余小提琴家，这是纳撒尼尔学习音乐的动力。罗森六岁开始学习大提琴。在这之前，他先弹了一年钢琴做为预备。罗森从小就听到家中的室内乐演奏，在他能说话以前就学会自己放唱片听了。六岁的时候，他在母亲指导下每天练两次琴，总共约一小时。

罗森的第一位老师是埃莉奥诺·舍恩菲尔德（Eleonore Schoenfeld），共教了他七年。十二岁时，格雷戈尔·皮亚蒂格斯基（Gregor Piatigorsky）听了他的演奏，第二年就被接受为皮亚蒂格斯基讲授的著名大课中最年轻的成员。罗森向他学了十年，并成为他的挚友。后来罗森又当了皮亚蒂格斯基的助手。由于这种友谊，他曾多次应邀参加皮亚蒂格斯基和海菲兹的私人室内乐晚会。在他参加皮亚蒂格斯基大课的同时还跟劳伦斯·莱塞（Laurence Lesser）学习了两年。

罗森在加利福尼亚的帕萨迪纳上的小学和中学。他是南加利福尼亚大学音乐学校的毕业生。他的首次重要公演是十三岁时与雷德兰兹加利福尼亚交响乐团联合演出的拉罗大提琴协奏曲。

十七岁，罗森参加在莫斯科举行的柴可夫斯基比赛，并作为最后十二名竞争者之一而获得奖章。在四十二名大提琴选手中，他是最年轻的一个。罗森获奖的比赛还有：科尔曼室内乐演奏会(连续四年)、加利福尼亚金伯奖、纽约大提琴协会的皮亚蒂格斯基奖、马撒·贝尔德·洛克菲勒奖(使他能够于1970年在纽约艾丽斯·塔利大厅举行一场独奏会)、福特基金奖(使他能够订购一部现代作品)、著名的农伯格基金奖(1977年首次国际大提琴比赛)以及1978年在莫斯科柴可夫斯基比赛中获得金质奖章。自从柴可夫斯基比赛开始举办直到写这篇文章时为止，单独获得过这项比赛一等奖的美国器乐演奏家只有范·克莱本(Van Cliburn)和纳撒尼尔·罗森两人。罗森还是安德烈·普雷文(André Previn)指挥下的匹兹堡交响乐团的首席大提琴家。他的好多次演出曾通过电视向全国转播。他还在美国及欧洲各地进行过多次演出。

在当前的演出季节中，他已排定了七十多场与乐队的联合演出及独奏音乐会。罗森于1976年同大提琴家詹尼弗·兰厄姆(Jennifer Langham)结婚。他的业余爱好有游泳、羽毛球和瑜伽(近似我国的气功——译注)。

我们是在加利福尼亚好莱坞的罗思(Roth)家中会见罗森

的。花园里桔子、葡萄柚、柠檬和苹果花散发的多蜜的芳香，穿过敞开的百页窗不断飘进客厅。昨天晚上，为了纪念他的已故老师皮亚蒂格斯基，在南加利福尼亚大学举行了一场"特长的"音乐会。曲目包括舒曼大提琴协奏曲（由丹尼尔·刘易斯指挥，南加利福尼亚大学交响乐团协奏）和与钢琴家多丽丝·史蒂文森合作演奏的一些重要作品。听众的反应很热烈。然而今天早晨他显得随便而轻松，好象根本就没有经历过在"家乡"开音乐会这种最繁重的考验。

这位大提琴家中等身材，体格略微瘦小，但很结实；满头黑发，梳得非常整齐。

罗森双手的特征是明显的：手指长而有力，从指根到多肉的指尖几乎一样的粗细；指甲经过非常细心的修剪。罗森有着典型美国青年的坦率、开放的个性；他对生活和事业的看法是十分现实的。尽管人们给予他高度的荣誉和赞扬，但从他的举止、谈吐中，找不出一点自命不凡的影子。相反，却显示出某种平静而自信的味道。朋友们称呼他为尼克（Nick），他在事业上的成就是通过艰苦奋斗得来的。虽然他脸上总是挂着笑容，却具有"胜利者"钢铁般的坚强神态。罗森可能会谦虚地说他"运气好"，但是象本文作者这样至今注视着他事业发展的人都很清楚，罗森的成就主要是才能、勇气、明智的规划和长期努力的结果。我们请他谈谈早期训练的情况：

"跟埃莉奥诺·舍恩菲尔德学习的七年给我打下了良好而坚实的基础。她的标准很高，要求很严，在我演奏的各个方面都下了很大功夫。她对我进行了大量的技术训练，始终全神贯注于纯正的音质和音准。我记得我们花了大量的时间和精力在福伊拉德（Feuillard）的'每日练习'上。舍恩菲尔德女士从来也没有把我看作她的私有财产，而总是把我的幸福放在第一位。当

我离开她的时候，她一点也没有不乐意。至今她仍是我的好朋友，我非常喜欢她，尊敬她。”

“那时候你喜爱练琴吗？”

“对我来说不是什么喜爱的问题，而是象吃饭和睡觉一样，已经成为我适应了的一种生活方式。有时我也很淘气，但是总的说来，我是很听话而自觉的学生。十三岁以前，我上了全日制的普通学校。”

“当开始跟皮亚蒂格斯基学琴的时候，你的最初印象是什么？”

“就好象在我面前打开了一个崭新的世界。那时我已经同社区乐队合作演出了拉罗协奏曲，并且每天练琴约三个小时，虽然不是象我应当做的那样十分有规律。同皮亚蒂格斯基的新交往对我的影响是压倒一切的，这不仅因为他那极为优秀的演奏和教学方法，还由于他那很强的个性。我开始更加刻苦地学习。还有一点对我的成长也是非常重要的，皮亚蒂格斯基有许多年轻而有才能的男女学生，我们互相展开了友好的竞争。”

“你跟他学过哪些作品？”

“他教我拉了许多皮亚蒂(Piatti)随想曲。他特别喜欢这些随想曲，因为它们可以解决左右手的许多有趣的问题。就练习曲而言，它们也有较高的音乐价值。他坚持要我象小提琴家对待帕格尼尼的随想曲那样，把它们当作音乐会的演奏曲目。每首随想曲都必须背出来，我们简直榨取了其中所有的精华。”

“基本技术练习的情况怎样？”

“皮亚蒂格斯基教给我许多没有被写出来的练习。例如，他要我从最轻音量的跳弓开始，逐渐增强到两个强音记号的分弓，然后再回到最轻的跳弓。其目的是训练圆润地从一种弓法转换到另一种弓法，以及掌握力度变化的能力。我们总是努力拉得

清澈、透明，不让发出松香磨擦琴弦的噪音。

“他还有一个增强手指触弦敏感性的方法，现在我还经常做这个练习：拉一个饱满的长音，用左手各指，包括拇指轮流按这个音，但要听不出换指的声音。我在指板的各部位做这个练习。还要补充一点，我认为学生应当从一开始就学习正确使用拇指，这样他就不会对高把位产生恐惧心理。”

“在发音训练方面你做过什么特别的练习吗？”

“是的，我做过许多练习。其中就有皮亚蒂格斯基要我用八度演奏各种旋律性的乐句，这样既可获得洪亮的发音，又可提高我的八度演奏技巧。

“除了皮亚蒂格斯基在毕生的演奏与教学中积累起来的无数没有写下的练习外，他还教我协奏曲。我整整花了一年时间学习戈尔特曼(Goltermann)的协奏曲和一首皮亚蒂随想曲。此后，我又学习维克托·赫伯特(Victor Herbert)、林德纳(Lindner)和达维多夫(Davidoff)第二协奏曲。”

“对一个成长中的年轻音乐家来说，这些作品是否有点肤浅了？”

“皮亚蒂格斯基并不如此看待这个问题。他要等学生已经成为有修养的音乐家之后，才给他们拉德沃夏克或舒曼那样的协奏曲。如果学生抱怨说他(或她)想要拉‘更好一点的’作品，皮亚蒂格斯基会干脆划掉‘达维多夫’的名字而写上‘莫扎特’，然后他说，‘现在请您以对待莫扎特那样的崇敬心情来演奏它吧。’他认为让一个在音乐上还没有成熟的小青年拉第二流作品，比平淡地演奏那些杰作更有裨益。”

“除了教授实际的器乐作品以外，他是怎样对待学生的？他所追求的音乐目标是什么？”

“就我的情况而言，在向他学习的最初几年里，我总是感到

他在掂我的分量，看我有多大的耐心，会不会对某些东西感到厌烦。当然，他是从不厌烦的，我也是。他尽一切可能促使学生在探索音乐的表现中要‘辨别血色’。假如一个学生演奏得很苍白，他就会立即开始分析情况，寻找原因。皮亚蒂格斯基鼓励学生在演奏的时候要象只‘老虎’，即使学生的个性并非如此。他要求我们不仅用手，而且要用心来演奏。当然，我们都从他的示范演奏中得到巨大收获。他不仅教会了我怎样演奏，还教会了我怎样教学。”

“在这样一位有着强烈个性的大提琴家的直接影响下，你是否感到在他的学生中产生了某种在演奏上过于相似的倾向，并且也许有损于学生个性的发展？”

“完全没有！皮亚蒂格斯基总是激励学生在演奏中要有自己的个性。当然，每个学生在确定自己所要达到的艺术的‘目的地’之前，必须首先学会‘开车’。最初我通过模仿学到了许多东西，而后我才开始发展自己的音乐处理方式。我感到皮亚蒂格斯基的学生，诸如斯蒂芬·凯茨（Stephen Kates）、杰弗里·索洛（Jeffrey Solow）、劳伦斯·莱塞（Laurence Lesser）、米沙·梅斯基（Mischa Maissky）、伊曼纽尔·格鲁伯（Emanuel Gruber）、扎拉·内尔索娃（Zara Nelsova）、莱斯利·帕纳斯（Leslie Parnas）、丹尼尔·多姆（Daniel Domb）、道格拉斯·戴维斯（Douglas Davis）、丹尼斯·布罗特（Denis Brott）、保罗·托拜厄斯（Paul Tobias）、盖尔·史密斯（Gayle Smith）、洛恩·芒罗（Lorne Munroe）、拉斐尔·沃尔菲斯奇（Rafael Wallfisch）、郑明和（Myung-Wha Chung）和我本人，在风格、发音、对乐曲的解释等方面的不同是显而易见的。我们在某些大提琴和音乐上的概念可能是共同的，但是你应当承认，我们每个人的演奏是各有不同的。”

我们同意他的看法，然后又问他，“由于你同皮亚蒂格斯基之间特别密切的关系，能否谈谈你自己对他演奏的评价？”

“好的。在他身上具有我所认为的对于一位艺术家最为可贵的两种品质。他异常善于分析，然而他的演奏又总是洋溢着自发的激情。他把这两者理想地融合在一起了。他有最圆润、洪亮的音调和最丰富的色彩变化，就象夏里亚平（Chaliapin）的演唱一样，他们两位有着许多共同的特点。你们知道，皮亚蒂格斯基很喜欢听夏里亚平的‘鲍里斯’。他的大提琴的音色深沉而厚实，他还能调整发音，使之适合音乐上的各种表现目的。许多作曲家被他的演奏所感动，并为他写了作品。从历史的观点来看，我感到可以这样说，皮亚蒂格斯基把大提琴普及到了前所未有的程度。他把这种乐器介绍给了无数新的听众。就这方面而言，他是一位伟大的先驱。”

“你是否认为自己是皮亚蒂格斯基的门徒？”

罗森专心沉思了一会儿。“不，”他回答说。“作为一个音乐家，我感到必须走自己的道路。我只想这样说，皮亚蒂格斯基是我的老师，他教会了我进行独立思考。他的艺术和在智力上对我的激励是极其珍贵的，我深切地热爱他！”

我们感到他的上述这番话是十分精辟的总结。我们请他进一步谈谈在跟皮亚蒂格斯基学习的十年中所接受的学校教育。

这位大提琴家笑了。“恐怕，”他说，“当我十三岁开始跟皮亚蒂格斯基学琴以后，学校里的功课就差了。不过，我还是设法弄到了高中的毕业文凭。我在帕森德纳市的约翰·米尔中学读书，常常是先到学校上第一节课，然后赶到皮亚蒂格斯基那里上大课，最后再赶回学校，或者逃学。别忘了，我每周有两次大课，每次都持续一整天，再加上自己的日常练习。我总是尽快把家庭作业做好。后来，当我十七岁进入帕森德纳市立大学时，不得

不再次压缩课程，因为那时我正准备第一次去莫斯科参加比赛。最后我终于学完了所有必修的课程，从南加利福尼亚大学毕了业。那里就象我自己的家一样，因为我已经在那里跟皮亚蒂格斯基学了几年琴。”

“你同皮亚蒂格斯基和海菲兹一起演奏过室内乐吗？”

“是的，演奏过好几十次。我还多次听到他们同别的艺术家一起私下演奏室内乐。当我在星期天应邀去演奏室内乐时，总是在下午五点半到达那里，一直演奏到吃晚饭，然后再继续到午夜以后。”

“在排练的时候，这两位巨人是怎样相处的？”

“他们有自己的妥协办法。有时他们会对演奏的速度展开争论，但更多的是通过声音彼此交流的。”

“你还跟别的教师学过琴吗？”

“我向劳伦斯·莱塞学过两年，那时他是皮亚蒂格斯基的助教。我每周参加两次皮亚蒂格斯基的大课，每次都是一整天的时间，另外每周还跟莱塞上大约一小时的课。大课主要论述音乐修养和乐曲处理方面的问题，而莱塞给我上的课则集中于诸如分析我无意中所养成的那些习惯——我应当说，不全是好的——演奏的姿势以及一般的技术问题。上大课的时候，我们总是用纸袋带好午饭，皮亚蒂格斯基同我们一起，一边上课一边吃饭。”他开玩笑说，“这当然不是吃鲜嫩的生胡萝卜或芹菜的时候。”

“你自己从事过很多教学工作吗？”

“那是大量的。在我的音乐生活中几乎一直都在从事教学，虽然眼下没有教学生，因为我正全力以赴地把我的活动纳入独奏家的轨道。你们可能知道我曾是皮亚蒂格斯基的助教。”

“你能给我们谈谈你作为教师的一些见解吗？”

“首先，我认为全部教学工作都应当象皮亚蒂格斯基所做的那样适合个别学生的特殊需要。教学不应当象从前那样成为模式化的东西，那时经常是要求所有学生都按照规定的同样方式做每件事情。但是，请让我把话说清楚，某些演奏规则对绝大多数学生都是适用的。例如，为了取得最好的效果，皮亚蒂格斯基一直强调左右手的手腕最好都是平的，即使在弓根换弓时也不赞成弯曲手腕。当然任何规则都可能有例外的。

“我认为教学甚至比演奏还要困难，因为我发现教自己比教别人容易一些。当然，我意识到并不是所有的人都这样看待这个问题的。例如，我对个性强的学生和性格文静的学生就采取完全不同的方式。只知道学生的需要是不够的；假如我不能同一个学生交流各自的想法，或者我们之间的‘化学变化’由于某种原因不太正常的话，我就把这个学生送到别的教师那里去，这样做是扪心无愧的。教师和学生都不应当浪费时间。当我一旦再回去从事我所热爱的教学工作时，我希望这几年在音乐上的成长，将使我能够对学生有更多的帮助。”

“你最喜欢从事哪个阶段的教学？”

“除了初学的以外，我都乐意，因为我对初学者没有更多的教学经验。”

“你在教学中选用哪些练习曲？”

“我感到科斯曼(Cossman)的练习曲在发展左手力量、手指独立性和均匀的颤音方面是非常有用的。我还用皮亚蒂的《十二首随想曲》和波珀(Popper)的《大提琴高级教程》。事实上，我自己也每天拉波珀的练习曲。不言而喻，我还教学生拉我从皮亚蒂格斯基那里学来的没有谱子的练习。”

“你在选择指法方面有什么具体的原则吗？”

“有的。我认为指法的选择首先要适合音乐的要求，其次才

考虑演奏者的方便。就象一位大歌唱家改变音色一样，我更喜欢那些能够突出乐句抒情性的指法，所有换把都要适合于音乐的表情目的。”

“你在教学中是怎样对待揉音问题的？”

“我在发展自己的揉音上是很顺利的，但是在学生身上却遇到了不少问题。它们绝大多数都是由于左手手指的紧张造成的。过分紧张的揉音可以通过这样的练习得到改进，即手指连同拇指和前臂在弦上有节奏地作前后四分之一音的移动。学生常有这种现象，他的某个手指的揉音，比其它手指要好得多。这时我就帮助他练习那些比较弱的手指，直到能够拉出同样好听的揉音为止，而不是一味偏爱那个手指。我要求学生把手指靠在一起，避免过分张开。”

“在抒情乐句中，你倾向于避免使用4指吗？”

“是的，在最富于感情的音符上我更喜欢用2指，据说福伊尔曼(Feuermann)也爱这样做。”

“你用指尖的哪个部位演奏？”

“可能的时候，我总是用指尖肉最厚的那个部位，并尽量避免用拇指指甲的部位。当然，要想充分做到这一点，并不是总能行得通的。手指在按弦时不应太立起来，否则的话，用靠近指甲的部位按弦，就会发出低劣的声音。”

“如果学生的音量太小了，你怎么办？”

“有许多办法，很难在这里一一讲清。但是总的来讲，首先要让学生意识到他的这个不足。音量太小可能是因为他过分沉默的性格，或是怕拉出刺耳的，不能取悦于人的声音。我鼓励学生少对弓杆施加压力，而多用点手臂的重量，运弓不要超过它应有的速度。”

“你更喜欢用直的还是弯的尾柱？”

“我自己是用直的，它可以使演奏者更好地用双膝控制乐器。弯的尾柱使琴更多地靠在身上，有时会引起胸部疼痛，但的确可以把弓的更大重量用到弦上去。”

“现在你每天练多少时间琴？”

“如果日程安排允许的话，我理想的练习时间是每天六小时：上午、下午、晚上各两个小时。你们可以发现我现在比过去任何时候都练得多。”

“你更喜欢哪种类型的大提琴演奏？”

“只要感情能得以自然地倾泻，任何学派与类型的演奏都是好的。我喜欢听那种自然激发出来的音乐，而不是有意识地制造出来的。我不要听艺术家的‘思想’。对我来说，演奏音乐不应当象是演说。演奏者必须完全沉浸到他所要努力表达的音乐中去。”

“哪些音乐家给了你最大的激励？”

“皮亚蒂格斯基和海菲兹。我还从听卡拉斯（Callas）和夏里亚平的唱片中学到了许多戏剧性的表现手法。最近，我刚听了两场十分动人的演奏：梅纽因的肖松协奏曲和奥斯卡·舒姆斯基(Oscar Shumsky)的贝多芬协奏曲。”

“你参加过许多比赛，在这方面有极为丰富的经验，请你给我们讲讲对比赛的一些想法。你是否感到莫斯科比赛比农伯格(Naumburg)① 要求更高？”

“莫斯科比赛要求更高。因为它体现了我生活中的高峰时刻，虽然参加这两项比赛的选手差不多。就我个人来说，我是喜欢比赛的，因为我的个性属于能够经得起这种挑战的类型。然

---

① 农伯格是美国音乐赞助家，为了纪念他，从1925年起每年在纽约举行农伯格音乐比赛。——译注

而，我也知道有许多杰出的演奏者不适应竞争。因此，比赛对某一个演奏者可能是积极和富于成效的，但对另外一个则会带来挫折和无益的。从积极的方面来说，比赛是鼓励青年演奏家掌握多种类型而不仅是适合个人特长的曲目的一种手段。

"准备一场叫人筋疲力尽的比赛的过程，不管得没得奖，对所有选手都是有利的。但从消极的方面说来，强制一个年轻的音乐家按照某个评委所喜爱的方式进行演奏也不一定是健康的。对于一个正在发展自己音乐演奏风格的敏锐的演奏者来说，这样做可能是非常有害的。对自己在技术上可能出的毛病，增加恐惧，不利于自如无拘束地表现音乐。"

我们又回来谈论技术细节，请教罗森有关跳弓的问题。

"我感到跳弓非常难教，"他说。"我总是建议学生把弓保持在弦上，不要想把它抬起来。把所用的弓缩短到最低限度。弓一定要在弦'里面'，而不是在它'上面'。这用琴来示范一下比用嘴讲要方便多了。"

罗森有非常好的连顿弓，我们问他是怎样学会的。

"我是在练习'洛可可'第二变奏曲时学的这种弓法。我用分弓演奏音阶到最后三个音符时，尝试用'震动'的连顿弓方式去演奏它们。我用增加右手臂紧张度的方法直到使弓震动起来形成连顿弓，而不是用任何一种合乎逻辑的，比较放松的训练方法。当掌握了这一句的最后三个音符以后，我就把它增加到五个音符，然后再七个音符。开始时我只能使用一种速度'震动'，并把它运用在其它曲目的连顿弓乐句中。后来我也能根据音乐的要求加快或减慢震动的速度，并且也能放松一些了。

"我是通过大课看皮亚蒂格斯基的示范学会演奏下弓连顿弓的——这是参加由最杰出的艺术家指导的大课的又一个好处。我认为通常连顿弓的价值被过分强调了。获得演奏连顿弓

的能力不应当被看作一个主要目标。"

"至今为止,在你的事业中,是否不得不克服了许多特殊的困难?"

"实在没有。在这方面我可以说是一帆风顺的,也许是太顺利了。事实上,我作为皮亚蒂格斯基的助手,加上我在当地举行的一些独奏会和室内乐音乐会以及一定数量的商业性录音,我生活得相当舒适。从容易使我作为一个音乐家的发展窒息的音乐的生活道路上摆脱出来是不容易的。

"我必需感谢我的妻子詹尼弗,是她帮助我认识到,只要我愿意离开洛杉矶大胆闯出去的话,我就可以改变现状,在艺术上取得更高的成就。可以这么说,她鼓励了我离开安乐窝。

"詹尼弗本人也是优秀的大提琴家,在我练琴的时候,她给我提出许多建议,这对我的演奏是十分宝贵的。我认为她的判断和意见是准确的。她是我最难得的顾问,给我指出了那些别人或者不愿意,或者不能讲清楚的关键问题。"

"作为一个大提琴家,你是怎样看待自己的呢?"

"我喜欢把自己看作一个不是只专一门的大提琴家,而是能够对付音乐的各个方面,不论是独奏、室内乐、交响乐、商业性录音或教学。"

我们决定向他提出一个相当棘手的问题。"你是怎样比较美国与苏联的大提琴家的生活的?"

"我想到两件事。第一,在苏联,一个大提琴家的发展方向,是当独奏家还是乐队队员,等等,在一定程度上是由别人决定的。而在西方,我们有选择的自由。就我自己的情况而言,这一点对我事业的发展是十分有利的。当然,在苏联,学生是享受全部助学金的。

"另外一点是涉及演奏风格的倾向问题。多年来罗斯特洛波

维奇（Rostropovich）一直极大地影响着苏联大提琴艺术的发展趋向与水平。现在他来到了西方，丹尼尔·夏弗朗（Daniel Shafran）又成为那里的主导力量。而在西方，我感到没有哪种演奏风格是居支配地位的。我们的一些大提琴家受到了象卡萨尔斯（Casals）、福伊尔曼、皮亚蒂格斯基和罗斯特洛波维奇以及其他许多不同的音乐天才的影响。总的说来，西方大提琴家的演奏风格更加多样化。”

“你上台时感到很紧张吗？”

“当然紧张，上台以前和演出的时候都感到紧张。在比赛的重压下演奏对我克服紧张有一定的帮助，但是还没有彻底解决这个问题。”

“那么你是怎样对待它的呢？”

“就我所知只有一个办法，那就是全神贯注到我正在演奏的作品中去。这可是说来容易做来难。一个音乐家在演奏的时候，脑子里会出现许多莫名其妙的想法。他必须学会排除这些分散注意力的东西，否则就会使自己陷入极度的困境。还有一点，演奏者不能要求自己在台上演奏时感到就象在家里一样。”

“你在演奏时是否倾向于看着某个特定的地方？”

“你们可能注意到了，我并不是看着指板演奏的。这有助于我集中思想。当我凭记忆演奏的时候也尽量不看着听众。如果是看着乐谱演奏一首奏鸣曲或现代作品，那就不成问题了。”

“你是怎样形成自己的音乐处理的？”

“首先我依靠自己的音乐直觉，然后不断地研究一部作品，直到得出自己的结论。我感到音乐直觉对于保持演奏中自发的激情有极大帮助。”

“你用的是些什么样的大提琴？”

“我有一把极好的1738年蒙塔尼亚纳（Montagnana）大提

琴和备用的十九世纪德国大提琴。我轮流使用两把弓子，一把是皮亚蒂格斯基送我的希尔(Hill)，另一把是亚当(Adam)。"

"你经常演奏室内乐吗?"

"我从小在家就是个演奏室内乐的能手，而目前我则集中全部时间和精力从事独奏活动。"

"演出的当天你是怎样进行准备的?"

"这要看当时的感觉而定。我只练到在技术上感到有把握就成了；我喜欢从事一些音乐以外的不太紧张的活动，同时还要避免吃得太饱。"

我们要求罗森谈谈他在莫斯科柴可夫斯基比赛期间的一些感受，他在那次比赛中赢得了金质奖章。

"我相信我有获得一个最高奖的良好机会，可是我感到非常的孤立，因为在评奖团中连一个美国评委都没有。这是一场没完没了的严峻的考验，比赛结束时我完全筋疲力尽了。事实上，在到达莫斯科时我已经非常疲劳了，因为我作为匹兹堡交响乐团的首席大提琴家，同安德烈·普雷文一起，刚刚结束了在欧洲的极为紧张的三周旅行演出。

"一般说来，我对其他大提琴家的演奏并不感兴趣，而是集中精力于争取把我的最佳演奏水平拿出来。我把自己关在旅馆的房间里，尽可能地刻苦练习，不让苏联的风景和其它所发生的事情分散我的注意力。我知道要在这种不利的环境中取胜必须有过人的坚强意志。

"我妻子和我卓越的钢琴伴奏詹姆斯·格默尔(James Gemmell)是我的坚强后盾。詹尼弗为我照看一切，我们三人成了'同舟共济的伙伴'。"

我们希望在这里复印一份标有罗森个人弓法和指法的大提琴作品，可是罗森最后确定不这样做。他说，"目前，我还在不断

考验和改变我的弓法和指法，等到本书问世的时候，我的想法可能又有所改变，因此我觉得附上这样的材料对读者是不公平的。”我们钦佩他那严格的态度。我们的访问结束了，愿罗森的崇高事业获得成功。

丹尼尔·谢夫兰

(Daniel Shafran)

丹尼尔·谢夫兰,1923年1月13日生于苏联列宁格勒。他的父亲鲍里斯在列宁格勒爱乐乐团任首席大提琴达三十年之久;母亲是一位钢琴家。最初的一年半,谢夫兰由父亲教授大提琴演奏的基本知识。十岁被选入列宁格勒音乐学院的特别班，这个班由十二名六岁至十二岁的儿童组成。从那时起他就跟当时音乐学院著名的大提琴教授亚历山大·斯特里默(Alexande Strimer) 学习了十年。丹尼尔认为斯特里默(也曾经是鲍里斯的老师)是他主要的老师。

作为儿童班的成员，谢夫兰同时学习普通课程和音乐课程，这是现在苏联音乐专科学校中盛行的一种学制。在列宁格勒音乐学院,他继续跟斯特里默学习。

第二次世界大战爆发，他同列宁格勒的许多音乐家们一起志愿参加了民兵。三个月之后他被召回并遣送到诺沃西比尔斯克，姆拉文斯基和桑德林(Sonderling)指挥的列宁格勒爱乐乐团就驻扎在那里；他作为独奏家同该乐团一起演奏了舒曼、海顿、德沃夏克和博

凯利尼的协奏曲。

谢夫兰的首次公演于1933年在列宁格勒音乐学院大厅举行；他演奏了波珀(Popper)的《纺车》和《大象之舞》等四首乐曲；十一岁与艾伯特·科茨(Albert Coates)指挥下的列宁格勒爱乐乐团同台演出。1937年谢夫兰在"全苏小提琴与大提琴比赛"中获得一等奖，给了他早期的事业以巨大的动力。他仍在演出用的那把特殊的安东尼奥·阿玛蒂(Antonio Amati)大提琴就是他获得的奖品之一。随后，1949年在布达佩斯举行的"世界民主青年联欢节"比赛和1950年在布拉格举行的"汉纳斯·维根"比赛中，他与罗斯特罗波维奇同获一等奖。他在许多重要的国际比赛中任评委，也是在莫斯科举行的第五和第六届柴可夫斯基比赛大提琴评委会的主席。

谢夫兰曾在欧洲各地、美国和其它国家演出，目前他被认为是苏联最重要的大提琴家。他所灌的唱片在国际上流行。谢夫兰的女儿玛沙是列宁格勒中央音乐学校的钢琴学生。

丹尼尔·谢夫兰的书房比较小，具有斯巴达式的简朴。钢琴上方挂着肖斯塔科维奇的画像；旁边还有他的老师亚历山大·斯特里默和其他音乐家的照片。钢琴顶盖上堆满了乐谱，当中放着一张谢夫兰妻子的照片。

落地灯散发的柔和光线突出了谢夫兰纤细的艺术家的脸庞和高大的前额。他说话的音调柔和，美好而不易察觉的微笑顿时令人感到舒坦。在我们的谈话过程中，我发觉谢夫兰的面貌与勒努瓦(Renoir)的某些画有显著相似之处，脸上流露出多情、

仁慈和诗意。这样，我很快就理解了为什么有这么多音乐界的密友认为他的大提琴艺术具有这些品质了。

我们请这位著名的大提琴家谈谈他小时的情况。

“音乐和大提琴的声音从我在摇篮里，甚至在这之前就已经和我在一起了，”他回忆说。“我出世的时候，我的父母还都是学生。看来正当母亲感到第一次分娩的阵痛时，父亲却为准备一场独奏会忙于海顿D大调协奏曲的一个困难乐句。父亲反复地练着这个技巧性乐句，母亲恳求说，‘让我们到医院去吧’。‘好的，好的，练好这句我们马上就去’。谢天谢地，母亲终于临产了。现在，每当我拉奏海顿协奏曲的这个乐句，并且感到不满意时，我就这样安慰自己，‘是啊，生我的时候这个句子还没有练好呢’。”

“你怎么会开始学大提琴的？”

“在很小的时候，我就常常要求父亲教我，但他总是说大提琴太难拉了，迟迟不予理睬。八岁半的时候，有一天，我正在外面玩儿，妈妈跑来叫我，我就无精打采地回家去了。父亲挥舞着一把小型的大提琴迎接我。‘我给你买了一把大提琴’，他高声说，‘坐下，让我们开始学习吧’。

“因为玩了一半就给叫回来了，我心里很不高兴，就说，‘明天再开始吧’。‘不行’，父亲坚持说，‘现在就学，否则就永远不要学了。你玩的时候已经过去了’。我们就这样开始了。”

“你父亲一定是位严肃的音乐家！”

“是的。他总是给我这样的印象，每一节课都是重要的。他常说，‘音乐首先是艰苦的劳动。一位艺术家只有当他在工作中流了汗，尽了力，注入了灵感之后，才能获得应得的报偿’。这就是我的信念。

“父亲在教我的同时，还有一班学生，青年和成年都有。我很快就拉到克莱采尔的第一首练习曲了。我曾无数次听到父亲的

学生拉它，你可以想象，当我发现自己能够把它拉得比某些‘长胡子的人’更好的时候，我是多么自豪啊。

“在跟父亲学习的一年半中，他教给了我某些演奏原则，它们使我终生受益。例如，他总是强调为克服某种技术障碍，必须加大和超过练习难度。在练习波珀的《大象之舞》时，我的右手总是因快速跳弓而劳累。他要求我做到能自如地从头至尾拉奏两遍。我感到这种‘超定额’的方法非常有效。他教我在练习中决不能松懈，要无情地严格要求自己。你可知道我在排练的时候总是尽可能象正式演出那样穿着上装或燕尾服演奏？”

“你为什么不在父亲的指导下继续学习呢？”

“我十岁的时候，父亲决定送我到斯特里默那里去学习。斯特里默曾经也是我父亲的老师。他和西米恩·科佐鲁波夫（Simeon Kozolupov）是苏联大提琴演奏学派的创始人。但我必须承认在向斯特里默学习的这十多年中，父亲一直很关心我的学习，有时他甚至横加干涉，虽然从教学的角度来看这样做并不一定全对。

“斯特里默是个很有个性、胸怀开阔的人。他在法律、文学和艺术方面都很有学识，是位造诣很深的教育家。他经常讲述艺术的奥妙，启发我们的想象力，迫使我们自己进行思考，而从来也不以他的广博的知识恫吓学生。他还以不同的方式对待每个学生。他的教学不仅限于教音乐，而且包括总的艺术。我们成了好朋友，甚至在以后几年，当我迁到莫斯科开始了我的演奏生涯以后，还经常去列宁格勒把一些新作品拉给斯特里默听。跟斯特里默学习的这些年，对于作为大提琴家和艺术家的我是极为宝贵的。当然通过以后多年的音乐会演奏生活，进一步扩大了我的音乐视野，从而使我能够肯定某些东西，也修正和抛弃某些东西。

“记得几年后的 1960 年，我演奏了奥西普·斯特里默改编

的里姆斯基-柯萨科夫的《野蜂飞舞》。奥西普·斯特里默是我老师的兄弟，住在美国。音乐会是在卡内基音乐厅举行的。演奏完了以后，人们来到化妆室，向我表示祝贺。突然我简直不能相信自己的眼睛——我看到亚历山大·斯特里默朝我走来。原来这是他的兄弟奥西普。"

"谁是你的第二位老师呢？"

"没有了。我自己的经历和同音乐界朋友们的交往都是我的'第二位老师'。

"但是我必须提一下我的前妻尼娜·穆西尼安(Nina Musinian)，她是我多年的忠实助手。她不仅是我音乐会的优秀钢琴伴奏，也是帮助我克服各种困难的挚友。当我在列宁格勒完成了学业移居到莫斯科后，经历了某种艺术上的危机。我离开了老师开始摸索自己的道路。

"我的妻子坚持要我摆脱多年来的神童生活，去探讨一个成熟的艺术家自己要走的道路。我非常需要这一支持。它使我避免了曾经降临到许多神童身上的昙花一现式的悲惨结局。

"这个时期对我有重要影响的另一件事是我和德高望重的亨里奇·纽浩斯（Henrich Neuhaus）及后来年轻的斯维阿托斯拉夫·里克特（Sviatoslav Richter）的交往。恐怕最重要的还是音乐会舞台的本身。它是最严格的教师，所有方法都要受到它的检验，所有缺点都会在这里暴露出来。"

"你做为成熟的艺术家的事业发展得顺利吗？"

"不，我在1943年后开始举行的那些早期音乐会有些是成功的有些是失败的。实际上开始时是比较艰苦的。我犯过许多错误，这当然是很自然的。"

"这些年来你的演出曲目有了很大改变吗？"

"肯定改了！我不再公开演奏波珀的作品，甚至象克伦格尔

(Klengel)的《谐谑曲》这样辉煌的小曲也不演出了。这些作品为了练习目的还是非常有用的，可我现在只专注在那些‘重要的’作品上。然而，对那些渴望获得高度大提琴演奏技巧的人，我还是竭力推荐这些老的炫技性的乐曲。”

“你真的认为听众的爱好已经改变了吗？”

“完全变了。过去这二三十年听众对大型作品、奏鸣曲、组曲等产生了特别的爱好。过去我的节目中有一些纯属娱乐性的小曲，而现在只演奏巴赫、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯和其它这样水平的杰作。在我看来，现在已经没有人会被一场音乐会中有三首甚至四首奏鸣曲吓住了。不过我想现代演奏者也不应当完全忽视炫技性的或轻快的乐曲。听众总是期望听些这样的曲子做为一种‘报偿’。我记得大卫·奥依斯特拉赫给我的劝告：‘丹尼，在你的日常练习中总要包括一首炫技性乐曲’，我每天都这样做！”

“你能列举几首这样的乐曲吗？”

“可以。如波珀和克伦格尔的作品，克莱斯勒的《西西里和利戈东舞曲》、《前奏曲和快板》，帕格尼尼的《无穷动》。大提琴家必须始终保持最好的竞技状态。”

“你年轻时拉过许多练习曲吗？”

“很少，但都是皮亚蒂和迪波尔的极为困难的练习曲。我的技术基础主要靠练习那些即将演出的曲目打下的。这种方式比使用练习曲更容易避免机械的练习。附带说一下，当我拉练习曲时，斯特里默总是要我了解音乐的内容，并把它演奏成为一首音乐会乐曲。当然，这个问题完全由学生的才能，先天的鉴赏力，手指的结构等多方面因素确定的。总的来讲，学生的时间应当十分有效地使用，不能把大量练习曲压在他们身上，不要为学习练习曲而学习练习曲。”

“你演奏自己不很喜欢的乐曲吗？”

“我想不起来哪首曲子是我不喜欢的，或是勉强去演奏的，至少可以说这样的作品在我的演奏中不会超过百分之一。我的确嫌恶和避免演奏那些显然是低劣的或‘廉价’的作品。当我遇到一部没能立即引起我热情的作品时，总是努力去寻找可能隐藏在谱子里的某些东西。假如作品似乎缺乏深刻性或表现力的话，我就尽力把自己的热情和想象加进去，弥补它的不足，根据作品的一般性格找出在舞台上演奏时要突出的内容。我感到自己生就具备这种能力。”

“你能比较一下在你向斯特里默学琴的时候，列宁格勒与莫斯科大提琴演奏学派的情况吗？”

“我觉得西米恩·科佐鲁波夫领导的莫斯科学派更多地注意建立纯粹的技术基础，而斯特里默在列宁格勒虽然也很重视技术，却更专注于音乐处理，揭示乐曲的多种风格和发展学生的艺术特色。”

“你年轻时有机会听外国艺术家的演奏吗？”

“有许多机会。三十年代的列宁格勒有繁忙的音乐会生活。我记得奥托·克勒姆佩雷尔（Otto Klemperer）指挥的贝多芬作品音乐会曾如此强烈地感动了我。我不得不偷偷地混进音乐厅，因为当时晚间举行的音乐会是禁止儿童入场的。我还清楚地记得玛丽安·安德森（Marian Anderson）和她那丰满、纯净、无与伦比的声音。1934年海菲兹来列宁格勒演出，音乐会休息时，人们把我介绍给他，我穿着少先队的制服，戴着红领巾和有‘准备着’字样的队徽。这位大师笑着问我，‘这是准备演奏大提琴的意思吗？’本来我第二天要演奏给他听的，但是因病十分遗憾地取消了。

“我还记得一件滑稽的小事情。斯特里默儿童时代的朋友埃弗雷姆·津巴利斯特来访问我们的城市，斯特里默决定让我

出来表演。我演奏的曲子之一是舒伯特A小调奏鸣曲。母亲为我弹伴奏，她的确非常紧张，一上来就把这首奏鸣曲弹成A大调了。斯特里默和津巴利斯特互相使了个眼色，和气地笑着说，'现在请用A小调吧'。许多年后当在第二届柴可夫斯基比赛中见到津巴利斯特时，我们还都记得这段小插曲。"

"还有哪些艺术家使你特别受鼓舞？"

"传奇式的人物加林娜·乌兰诺娃（Galina Ulanova）就是其中之一。她跳的普罗科菲耶夫的《罗密欧与朱丽叶》使我有生以来第一次懂得，说得确切一点是'听到'了'连奏'的真正含义。在这次'启示'的第二天早上，我感到自己有了一种全新的本领。还有，斯维阿托斯拉夫·里克特和迪特里希·费希尔-迪斯库（Dietrich Fischer-Dieskau）也都对我有很大的影响。

"当我还是个孩子的时候，被意大利大提琴家恩里科·马伊纳尔迪（Enrico Mainardi）的演奏，特别是他拉的小品给迷住了，他成了我的理想。雷娅·加布索娃（Raya Garbousova）对我也是很大的激励。1946年，我第一次去罗马尼亚演出，在那里第一次听到卡萨尔斯录制的巴赫无伴奏组曲的唱片，使我极受鼓舞。

"我从来没有机会听福伊尔曼（Feuermann）的演出，他是斯特尔默的朋友，但是从他的唱片和我父亲及同事们对他的大量赞美中，我感到他一定是位很了不起的人。当某些美国评论家把我在卡内基音乐厅的首次演出与福伊尔曼相比时，我感到十分荣幸。"

"由于你在十四岁未成年的时候已经在一次重要比赛中获奖，你是否经历过早年一举成名，然后就从音乐会上消声匿迹的危险？"

"感谢斯特里默和我的父亲的良好观念和细心照料，我没有

遭遇到这种危险。正如前面已经说过的，我从一个早熟的学生转变为成年的艺术家，的确遇到过某些问题，但我的青年时代受到了很好的保护。”

“你把一首乐曲练到什么程度才开始同钢琴一起排练？”

“只有当分析了乐曲的高潮，并克服了主要技术困难之后才同钢琴一起练习。我尽快做好这一工作，以便可以逐渐形成对作品演奏的处理。只是为了熟悉音乐同钢琴一起演奏可能是有用的，但是只有当大提琴家和钢琴家都非常熟悉演奏材料之后，才能进入创造性的过程。虽然我从不花费时间于自己准备钢琴部分，但却彻底研究总谱，细心地选择弓法指法和各种力度变化，从不为了求快而草率从事。那时，对钢琴应当发出什么样的音响，对自己和钢琴都要求些什么就有了明确的概念。”

“你说‘要求’，通常你对钢琴声部干预到何种程度？”

“从第一个音符一直到最后。我不能允许伴奏破坏我的意图，所以在练习的最初阶段就力争把我们的想法最大限度地融合在一起。”

“为了使想法真正融为一个整体，你是否想让丹尼尔·谢夫兰既演奏大提琴又借助费利克斯·高特里布（Felix Gotlieb）的手演奏钢琴呢？”

“你说得十分中肯！我在这方面可以说是个独裁主义者，是个要求很严格的人。这并不是说伴奏提出一个与我的想法不一致但是很能令人信服的建议我也不肯接受，而是说如果有点不能令人信服的话，我就要求钢琴伴奏无条件地服从我的想法。”

“你同高特里布正在练什么特定的作品吗？”

“我们正在练习拉赫玛尼诺夫奏鸣曲。大约在三十年前，我同已故著名钢琴家亚科夫·弗莱尔（Yakov Flier）合作演出过这首作品，从那以后就再也没有拉过它。由于这三十年的丰富

经历，我所感受的欢乐与悲伤，使我对这部优秀的奏鸣曲从听觉、理智和感情上都有了完全不同的理解。我有深刻的体会，也比以前成熟多了。高特里布是位优秀的钢琴家，也是十分敏感的合作者。但他从来没有演奏过这首奏鸣曲。所以我直接左右钢琴的处理就是很自然的事了。”

“由于你亲自参加过许多比赛，也多次担任过评委，你认为比赛是有益的还是有害的？”

“这个有争论的问题不存在完全适当的答案。但是我的确感到尽管它有明显的缺点，还是利多弊少。最积极的方面是它有助于发现真正的天才，并为他们提供成名的机会。它的消极方面是在准备比赛的这段长时期中，选手的音乐视野和所接触的作品范围都受到了限制，因为他们被局限在比赛所要求的曲目内。实际上在这一时期，他们在扩展音乐视野和提高音乐修养方面完全可能比参加比赛取得更多的成就。我们还要记住某些年轻的天才音乐家根本就不适合参加比赛。大家都知道不少音乐家在比赛中失败了，可是后来却成了杰出的艺术家，也有许多相反的情况。”

“你作为一个评委对评判工作有何感觉？”

“评价一位音乐家是非常困难的。体育运动有客观的评判标准，如秒、英尺、英寸等。与体育相比，判断音乐家带有更大的主观性。最可怕的是评委只根据演奏者的现场表演进行评判，而不顾他在器乐和艺术上的潜在能力如何。有一点是很明显的，即生活本身将确定一个演奏者的真正价值，它可能与评委们的判断一致，也可能不一致，就象有时我们会‘发现’一位年轻的音乐家，可是他并没有在比赛中取胜一样。”

“现在你从事教学吗？”

“我从来没有在任何学校中正式教过琴。但是我经常会见

青年音乐家，听他们演奏，愉快地向他们提出我的建议。从这样的会见中我得到了很大的满足。”

“既然这样，你为什么不从事教学呢？”

“独奏家的生活是特别严格和劳累的。坦率地说，我已经习惯于把全部精力都放在演奏上，也就是为了自己。我常常看到一些同事想把时间分为演出和教学两个部分，结果他们在音乐学院的教学时间少得可怜。这样安排对谁不利呢？当然是学生倒霉。我宁可继续同青年大提琴家举行‘非正式’的会见，尽力把我在长年的演出生涯中形成和经过考验的某些演奏原则和看法传授给他们。我认为这些想法对年轻的演奏者是非常有用的客观真理。”

“你同研究班的青年大提琴家们一起讨论你的理论吗？”

“讨论的。我同一些比较成熟的学生在一起时感到最为激励。有些年轻的音乐家从你的某个想法或是一句话中就可以学到知识。同这样的年轻人在一起的确使我非常愉快。但是我认为应当把这样的学生与研究班中那些仍然需要教师给以基本帮助的学生区别开来。”

“你有什么共同的建议可以提供给大提琴学生吗？”

“我不承认有适合任何学生的普遍真理，包括技术训练的方法。只有在看到了个别学生的具体错误之后，我才能提出有效和有见识的建议。譬如哪位大提琴家的跳弓或连顿弓不好，我就可以提出一些有用的练习曲。但是当我对学生的音乐才能、手的结构和气质等个人特点进行了全面估价之后再提出具体建议，往往总是可以取得最好的效果。”

“你一定有些对解决不同疑难问题都有帮助的练习曲。”

“的确。皮亚蒂的许多练习曲，例如第一、三和十二首就是有多种用途的练习曲。每个学生都应当掌握它们。迪波尔（Du-

port）也有一批右手练习曲。”

“练习曲在柴可夫斯基比赛中不也是必须演奏的曲目吗？”

“是的。在最近举行的第六届柴可夫斯基比赛中，我们就指定在第一轮中拉一首布金尼克（Bukinic）难度很高的练习；在第五届比赛中，我们要求拉一首很绕手的波珀的左手练习；第三届比赛时我们选择了一首非常困难的迪波尔的双音歌唱性练习。有意思的是许多选手只注意把音符拉得非常准确，而损害了乐曲所要表达的内容。

“1950年在参加布达佩斯比赛时我也不得不演奏了它。在准备过程中我感到这首练习曲有明确的音乐内容。除了注意音准和流畅之外，我特别注意表达它的内容；我的演奏取得了巨大的成功。

“除了龙贝格（Romberg）、波珀、达维多夫等人的协奏曲之外，还有一大批对发展学生技巧有用和合乎需要的练习曲。但是不象过去某些著名教师所做的那样，使用所有学生都必须遵循的统一学习曲目。有的学生只能按步就班地学习，而有的则可以跳掉某些东西很快进入更高的艺术阶段。过多采用纯粹的教学材料会给学生带来损害。对一个特别有才华的学生来说，浪费他的宝贵时间是不可原谅的。

“有趣的是尽管在他们创造性的工作中存在许多不同的地方，象扬波尔斯基（Yampolsky）、大卫·奥依斯特拉赫、斯特里默、扬凯列维奇（Yankelevich）和科佐鲁波夫等这样一些伟大的苏联教育家，都具有在一个学生训练的特定阶段为他选择最理想曲目的罕见才能。”

“你认为教师应当怎样着手教学生演奏一首新乐曲？”

“首先应当要求学生对乐曲进行分析，即在提出具体的演奏任务之前，先让学生从音乐的角度全面地思考这部作品。教育的

本质就是鼓励学生进行思考，锻炼自己的创造性和独立性。应当不惜一切代价地防止学生事事依赖老师，希望老师写给全部指法和规定练习作业的状况。当然，给学生以一定程度的照顾是难免的，学生毕竟是学生。但是教师对学生的照顾绝对不能削弱学生的自信心。"

"你认为学生在开始学习某个作品之前，应当先听听哪位艺术家的唱片吗？"

"当然不行！在音乐会上听别人演奏和听唱片都是很有用的，但是学生首先应当分析这首作品，形成自己的看法，然后再把自己的处理与其他音乐家的进行比较。否则的话，学生就会有意无意地模仿这位著名艺术家的演奏。如果这首作品是用乐队伴奏的话，学生就不仅要掌握大提琴声部，还要熟悉乐队的演奏。"

"你自己在学习一首新作品时，花费许多时间选择指法吗？"

"的确是这样。应当发挥手指的最大有利条件；它是使演奏具有表现力的重要关键之一。记得我当学生的时候，斯特里默简单的一句话使我对待指法的态度起了革命性的变化。当时我正在练一首格拉祖诺夫为大提琴改编的肖邦练习曲。在结尾的段落中，老师提出了一种在我看来是完全不可思议的指法。但当我试用了以后，整个句子立即出现了一种新的比原先好得多的声音。正是在那时，我才第一次理解了斯特里默的，后来也成为我自己的指法原则。这个原则很简单：'只要从艺术上看是正确的，拉出来的声音是美的，一切就都是可行的。'这种原则表明，不应当有刻板的教条式的指法！所有指法都应当从属于作品的内容与表情，而不能贪图舒适和方便。看到我用的谱子上所写的指法，许多大提琴家都会感到惊讶的。但是如果在音乐会上听我的演奏，他们之中那些比较敏锐的人就会认识到，从艺术的角度来看，这些指法是正确的。

“做为国际比赛的评委，我经常看到许多大提琴家，由于仍然是错误的传统指法概念的奴隶，因而不能真正显示出他们的才华。我不时听到年轻的演奏者们胡乱地拉着错误的滑音，不均匀的旋律和带皱纹的连奏，这一切都是因为笨拙而愚蠢的指法造成的。从某种意义上讲，我们可以说指法决定音乐。‘大胆’的指法是一种宝贵的财产。但只有当每个手指都经过很好的训练，都很听话之后，才有可能采用不一般化的‘革命的’指法。还要提一下，我根据肖斯塔科维奇的遗作《中提琴奏鸣曲》改编的大提琴曲，是近年来最优秀的弦乐作品之一，正是由于使用了我的指法原则才使它成为可能。”

“学生们怎么能知道他们使用的是否是最好的指法呢？”

“这可不是一件容易的事。通常有几种可供选择的指法，而我们所选的必须适合自己手的结构，手指伸张的能力，手指的长度与柔韧性等等，而且还要把乐器本身的因素也考虑在内。就我个人的情况，我从 1937 年以来就一直使用一把比普通大提琴稍小一点的乐器，从而可以大胆果断地运用我的手指。在这把阿玛蒂上，我能够做特大的伸张，并大量使用拇指——‘我最神圣的法宝’。”

“这是不是意味着你的指法只适用于你的乐器？”

“完全不是。任何一位左手能够正常伸张的大提琴家在一把标准尺寸的大提琴上都可以采用我的指法，当然，对于那些手指伸张能力小的人就比较困难了。”

“哪些抒情性乐曲需要使用特殊的指法呢？”

“瓦拉契尼（Veracini）小提琴奏鸣曲的《广板》就是其中之一。我是在高把位演奏它的，而且必须使用非正统的，有时甚至是似是而非的指法；另外是选自海顿C大调小提琴协奏曲的《慢板》。在艾萨克·斯特恩的访苏演出中极为细致地演奏了这首

乐曲之后，我就开始拉它了。如果要把它演奏得真正富于表情，也需要使用特殊的指法。这个《慢板》已经成了我每日的'祈祷'。"

"你大量使用4指吗？"

"4指和拇指是我最重要的伙伴，我尽量使用4指。当感到需要特别加强4指的力量时，我就练习舒伯特的《圣母颂》，由于我不仅喜欢用3指和拇指，也喜欢用1指和4指演奏八度，在演奏这首乐曲时，凡可能的地方我就轮流使用这两种指法。我还喜欢用八度演奏波珀的《纺车》。"

"你需要不间断地练习以保持最佳的演奏状态，还是几天不练琴也能拉出最高水平？"

"少数弦乐演奏家不必保持不间断的练习，但是我承认我不是其中之一。我必须坚持不断地工作。一旦感到对乐器的某个方面的控制能力有所下降，我就立即进行一些练习来改变这种状况。我时常做左手各手指在指板上的大跳练习，并要求有严格的音准和纯正的声音。"

"右手的情况如何？"

"我不仅练习持续的连弓以训练运弓的控制能力，还练习断弓、顿弓、最短的顿弓和跳弓。普尼亚尼-克莱斯勒作曲的《前奏曲和快板》就是我为训练运弓爱练的乐曲之一。总之，人们必须时刻保持警惕，并担任自己的老师、教练和评论家。"

"为了能拉出美的音响，你建议学生培养什么样的爱好？"

"除了发音中的某些技术因素之外，学生应当每天生活在优美动听的音响之中，至少也要尽可能经常听听悦耳的声音，这样他的耳朵就会对美的音色产生反应。在这方面我始终记住父亲的劝告——'假如你想获得美的音色'，他说，'那就多拉些歌唱性的曲子'。"

“我们知道，模仿在教学中有一定的作用，但是它没有潜在的危险吗？”

“这种危险是显而易见的。我认识一位杰出的教师，他也是一位卓越的小提琴家，可是他教出的大多数学生有着与他相同的音色。这就是为什么教师必须特别注意有关发音的教学方法的原因。”

“你能谈谈关于揉弦的问题吗？”

“揉弦当然应当有多种层次。音色在很大程度上是正确控制揉弦的结果。我建议做下面这个练习。选一首中等难度的乐曲，例如拉赫玛尼诺夫的《练声曲》。通常我们是在A弦上演奏的，现在试着每天在C弦上练习。结果会怎样呢？在C弦上拉需要更大的手指压力，因而发展了手指肌肉动作的能力。当你再回到A弦上去的时候，效果是明显的，揉弦得到了加强。”

“你前面提到了大提琴家手指结构的重要性。”

“是的。你们看，那些指尖肉垫厚的人天生容易拉出丰满的声音，而那些手指细，肉垫薄的人就容易发出单薄、刺耳的声音。”

“你对想成为大提琴独奏家的年轻人有何建议？”

“假如这个年轻人具备今后成为独奏大提琴家的必要才能的话，我首先要鼓励他，然后也要提醒他做好经受各种成功和失败考验的准备。他应当知道，独奏家的生涯是艰苦而紧张的。身体的适应性、耐力和体力在应付长途旅行、高空反应、气候变化和连续劳累等方面是非常重要的。他必须有钢铁般的意志控制自己的紧张，还要能保持心理上的稳定。”

“就我而言，我已经形成一种‘生活方式’。我从不很晚睡觉；每天都起得很早，并且做特殊的早操。我也常常散步，并用打乒乓和下棋来放松自己。我不愿意连续举行许多场音乐会，而喜欢在音乐会之间至少有二十四小时的休息。但是当有乐队伴奏

时，我常常必须连续演奏三天。有些音乐家每天都能演奏得同样好，这是值得羡慕的，可惜我不属于那一类人。"

"你在旅行演出中有过什么富于幽默感的经历吗？"

谢夫兰笑了。"有的。最有趣的经历之一是我在澳大利亚的旅行。你们知道，大提琴需要单独订一张飞机票。我正在飞机的终点站等候，不断听到飞机场的广播员反复喊什么'切罗先生'，一直延续了大约五分钟。最后，一位妇女来到我的身边用俄语问道，'对不起，您是俄国人吗？''是的，'我回答说。'怎么啦？'她说，'在旅客名单上紧挨着你有一位叫切罗先生的，或许你们是一起的吧？他同别人一样订了票子，可是到现在还没有来登记。'当然，这位没来的'切罗先生'就是我的大提琴。

"另一次有趣而又有点令人为难的事发生在俄国的某个城市，我在德米特里·卡巴列夫斯基（Dmitri Kabalevsky）指挥下演奏他的两部大提琴协奏曲中的一部。那里没有供我使用的演奏台，有人很快用两块什么东西给我拼了一个。可是刚演出不久，在大提琴尾柱的压力下，这两块东西分开来了。

"我在极度兴奋的状态下用双脚摸索着又把它们拼到一起了。不知怎么的，总算把第一乐章拉完了，然后我又设法把尾柱搁到更安全的地方。"

我们俩都让这些愉快的回忆逗乐了。我问他谁是他最喜爱的大提琴家。

"对所有的同行我都非常尊重，而且怀着极大的兴趣倾听他们的演奏。我力图从各个时代的每一位大师的演奏中找到一些有吸引力的东西。当然，我也有自己喜爱的人，特别是那些才能和气质与我极相近的人。我崇拜卡萨尔斯、皮亚蒂格斯基和福伊尔曼，并以极为羡慕的心情听了纳瓦雷（Navarre）、富尼埃（Fournier）、罗斯（Rose）等许多人的演奏。在年轻的大提琴

家中，我要特别提一下纳撒尼尔·罗森(Nathaniel Rosen)，他在1978年的柴可夫斯基比赛中获得最高奖。”

“你的演出曲目中有许多现代作品吗？”

“我演奏了几乎所有的苏联古典的大提琴作品，如普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良、卡巴列夫斯基、温伯格(Weinberg)和鲍里斯·柴可夫斯基[①]等人的作品。本杰明·布里顿(Benjamin Britten)对普及我们这个乐器做了许多工作，我也爱演奏他和塞缪尔·巴伯(Samuel Barber)等作曲家的作品。我不演奏超现代的作品，虽然有时也有兴趣听一听，例如联邦德国大提琴家西格弗里德·帕尔姆(Sigfried Palm)绕手的音乐。他演奏得非常好，但是这种音乐不适合我的情趣和气质。在这方面的苏联作曲家当中，我要提一下杰出的艾尔弗雷德·施尼特科(Alfred Shnitke)。他的《大提琴与十四种乐器的对话》是非常有趣和引人注目的。但是我并没有把它包括在自己的演出曲目之中。”

“你在家中练习的时间表是怎样的？”

“只要可能，我总是按照固定的方式生活。我从早上准八点开始，工作五到六个小时。我喜欢在早上头脑清醒的时候，而从不在晚上练琴。这样做似乎有点反常，因为晚上更有灵感一些。我对这事的解释是：在晚上演出的时候，我希望能怀着一种特殊的节日般的情绪走上舞台，并开始从音乐会演出方面思考和感受晚间的时刻。与此相反，我把上午看作‘练习时间’。在集中准备音乐会演出的时期，下午我不用乐器排练，而是仰卧着闭起眼睛来思考。在这种时候，我脑子里常会出现有趣的新指法和乐

---

① 鲍里斯·亚历山大罗维奇·柴可夫斯基(Tchaikovsky, Boris Alexandrovich)，苏维埃作曲家。1925年9月10日生于莫斯科，1949年毕业于莫斯科音乐学院。——译注

曲处理上的细微变化，有时甚至会得到某些音乐上的重要启发。

“至于练习本身的情况，开始我总是用大约十五分钟时间拉慢的歌唱性乐曲。我的技巧练习步骤恐怕与大多数演奏者的‘每日练习’有点不同。但我必须强调，不管练习多么机械，我总是带着强烈的感情和灵感去演奏。”

“然而灵感是变化莫测的，”我们对谢夫兰说。“一位艺术家怎么能总是保持灵感呢？”

“在这个问题上我喜欢引用伟大的柴可夫斯基的话——‘灵感是一位不愿意拜访懒汉的客人’。我坚信灵感是应当而且可以培养的。只有许多次感受过灵感的人，才能引起并感受它。对于这样的人来说，产生灵感就不是这么困难的事了。”

“你认为神经紧张能够控制吗？”

“可以，我们应当学会克服神经紧张。我对付这个问题的办法是提早做好音乐会的准备，集中注意力于节目的开头，心里想象我走上舞台开始演奏的时刻。”

“这样不会起到相反的效果，增加神经紧张吗？”

“我觉得不会。那些坐下的时候心理上还没有准备，开始是‘冷’的，然后才慢慢‘热’起来的演奏者，受神经紧张之害最深。我认识到这个办法可能会引起争论。我多少总有些紧张，但是这个精神上做好准备的办法对我是有效的。由于有了准备，一旦坐了下来，闭上眼睛开始演奏，我的神经就不紧张了。我能够从一开始就把感情充分表达出来，没有一个慢慢热起来的过程。我力争一下子就把听众抓住，而不是逐渐的。最使我担心的事是停止紧张，但愿这不曾发生！在我们的职业中，冷漠和绝对的平静就是灾难！”

“你演奏的时候看着听众吗？”

“我喜欢闭着眼睛演奏。但是我始终感到听众的存在，感到

他们的反应、呼吸和想感受我的意志的愿望。听众在我创造性的活动中起着巨大的作用。我是用皮肤通过流动在我和听众之间的一种电流来感受这些东西的。顺便说一下，看着谱子演奏会分散注意力，因为我可能会从眼角看到前排的某个听众在不合节奏地摇着腿，这样就使我的思想不能集中。”

“音乐厅大小对你要紧吗？”

“让我回忆一件与斯特里默看法不同的事来回答你的问题。离开他去到莫斯科以后，我准备了一首新曲子，拉科夫的《音诗》，并趁一次去列宁格勒的机会把它拉给他听了。我把这首曲子演奏得非常兴奋而激动。斯特里默建议我拉得更纯朴和有节制一点。但是我坚持自己的意见。我认为这首曲子是描写一位英雄的逝世，而我要跑到广场上去高声向人民宣布这个消息。在我看来，乐曲的开头是感情的突然爆发，只有在这之后，才是对事件的详细描述。

“不仅从音乐内容上我确信自己的见解是正确的，而且从客观上，一旦在大音乐厅的许多听众面前演奏时，我这样处理也是必要的。演奏家必须从音乐大厅，而不是小琴房的角度来考虑诸如力度处理和对乐曲的全面规划这样的事情。”

“你在开音乐会之前试台吗？”

“这是至关重要的。每个大厅都有自己的特点和音响效果。我总是先要考查一下大厅，并设法搞清它的‘秘密’。我第一次在纽约卡内基音乐厅的练习是这方面最令人激动的经历之一。它是世界上最敏感的音乐厅。”

“你经常演奏室内乐吗？”

“很遗憾，由于我太忙了，演奏得不多。但有时我也同那些杰出的同事们一起演奏。由于我认为室内乐对演奏者的好处极大，所以我为不能更多地演奏室内乐而感到遗憾。”

“你赞成大提琴家演奏从其它乐器改编过来的乐曲吗？”

“为什么不赞成呢？难道弗朗克奏鸣曲和舒伯特‘阿佩乔尼’①奏鸣曲不是大提琴演奏曲目中极好的附属品吗？而且我坚定地认为我改编的肖斯塔科维奇死后发表的中提琴奏鸣曲终将成为大提琴的标准演出曲目。”

“你练习时使用录音机吗？”

“很少用。我喜欢等到演出前不久再用。到这个时候录音机才最有用。我认为演奏者应当培养本身的自我控制的‘雷达’系统。录音机可能会使这种能力瘫痪，延缓这种能力的发展，使演奏者缺少自信。我们应当学会倾听自己，纠正自己，并尽可能快地做到它。”

“哪一种音乐最吸引你？”

“可以说是那些有强烈戏剧性的，激动的，甚至是悲剧性的音乐，或者，更广泛地讲，是那些可以全面表现我自己的音乐。”

“在你的演奏中，是直觉起主要作用，还是根据事先的计划进行演奏？”

“这两种因素同等重要。当基本的音乐处理形成之后，我就相信和重视直觉。没有这样的事先准备，直觉或灵感就会使演奏出现犹豫或摇摆。”

“在音乐会的当天，你的生活是怎样安排的？”

“我练得不多，虽然实际上总共也许有三个小时，但都是在早上，然后我就躺下休息并设法睡一下。我感到中午睡一会儿对肌肉和手都有好处。食物要有营养，但不要吃得太多。我宁愿保持稍微有点饿的感觉。音乐会之后，我感得筋疲力尽了，而

---

① 阿佩乔尼（Arpeggione）是一种弓弦乐器，体积象一把小的大提琴，形状象吉他，指板上有品，六根弦，采用四度调音。——译注

且渴得要命！希望大家快离开我！”

这时候，谢夫兰和我都已經筋疲力尽了，而且渴得要命。我们赶紧喝了点水，彼此友好地告别了。

这时候，谢夫兰和我都已經筋疲力尽了，而且渴得要命。我

巴里·格林

(Barry Green)

巴里·格林，1945年4月10日生于新泽西州的纽瓦克市。他的父母虽然不是专业的，但却是有修养的音乐家：父亲吹小号，母亲拉小提琴。他从七岁开始学了约八年手风琴，而且演奏得很好。十三岁时，他在初级中学上大号课，十六岁在学习大号的同时开始学习低音提琴。

格林的第一位教师是赫尔曼·赖因沙根(Herman Reinshagen)，但只上了六次课，不久赖因沙根就去世了。接着，他向内森·甘古尔斯基(Nathan Gangursky)学了一年，向唐纳德·霍玛斯(Donald Homuth)学了一年半，向阿贝·卢波夫(Abe Luboff)学了两个夏天，向默里·格罗德纳(Murray Grodner)学了两年以及向雅诺什·斯塔克(János Starker)学了一年。十九岁时，格林决定以低音提琴为自己的专业，每天练琴八到十一个小时。他二十一岁任纳什维尔交响乐团的首席低音提琴，一年之后接受了辛辛那提交响乐团的同样职位，在那里工作了十二年。

格林从事大量活动并担负多种职责。他分别从印地安纳大学和辛辛那提大学获得低音提琴学士和硕士学位。他曾经作为独奏家与辛辛那提交响乐团合作演出，这是捐助音乐会中唯一以这样方式演出的低音提琴家。他两次横跨美洲作旅行演出，并在欧洲举行独奏会。他除了在辛辛那提交响乐团任首席低音提琴外，还在辛辛那提大学音乐学院教十五个学生。1979年，他作为印地安纳大学音乐学校的“低音提琴聘问教授”去那里任教，以便把更多的时间贡献给教学和旅行音乐会。通常在辛辛那提交响乐团的“假期”中，格林还担任国际低音提琴夏季学校创办人兼校长的职务，这是一个由欧洲和美国杰出的低音提琴家任教，经过特别挑选的二十名学生组成的独特的合作教学项目。格林还在洛杉矶和辛辛那提两地的国际弦乐会议上执教，并在波多黎各同卡萨尔斯音乐节管弦乐队举行定期演出。格林的学生是许多重要乐队的成员：例如纽约爱乐乐团（两名）、底特律、达拉斯、密尔沃基和柏林广播交响乐团、瑞士罗曼德管弦乐队、新西兰交响乐团以及其它演奏团体。他是《低音提琴演奏基础》的作者（该书分两册，1975年出版），并录制了巴洛克、浪漫主义和现代音乐的低音提琴独奏唱片五集（派珀唱片公司，邮政信箱1713，辛辛那提，俄亥俄）。格林还是国际低音提琴协会的创始人之一和执行主席，这是个拥有两千名会员的国际性专业组织。他为该组织的业务通讯和杂志选择材料，并为《器乐家》、《美国弦乐教师》和其他音乐出版物写过大量文章。他还被美国各地一些主要大学请去进行教学探讨。

做为当代音乐的坚强战士，格林致力于提倡把低音提琴、歌唱、舞蹈和古典及流行音乐结合在一起的音乐剧。他同芭蕾舞女演员简·瓦格纳(Jane Wagner)结了婚；他们有两个孩子。

我们同巴里·格林的讨论是分两次进行的，一次在纽约巴比佐·普拉扎饭店，另一次在加利福尼亚，罗斯在好莱坞的住所。格林是位和蔼可亲，表达能力很强，对工作散发永恒热情的人，是位富于献身精神的“低音提琴的传教士”。他有着运动员般高大健壮的体格，能充分对付弦乐器家族的这个大家伙对演奏者体力的任何考验。我们还注意到他是个天生的左撇子。格林的个性善于社交，有无限的精力。但在谈到有关低音提琴的问题时，他却非常严肃而博学，没有老于世故的学究气。他给人们的印象是一个对各种试验性的想法，不管好坏都愿意进行考查，以便扩大音乐视野，使听众更喜爱低音提琴的艺术家。然而他有这样的自信，知道自己要做的是什么，即使为之披荆斩棘也在所不惜。巴里·格林是个创业者，是个能干而有进取心的人，这是毫无疑问的。

我们问他，“既然你的父母这样喜欢音乐，他们劝你把音乐作为你的事业吗？”

“完全不。当他们发现我对音乐越来越认真了，他们就想阻止我。你们知道，在我做学生的那个时候，以演奏低音提琴为生的人既不富裕也没有什么在经济上吸引人的地方，也就是说，如果他想找一个工资及附带优惠与其它行业相等的全年的职位，那就需要多年的紧张工作和训练。使人庆幸的是这种情况近年来已经有了很大的改善。我的父母担心我靠音乐不能维持生活，就鼓励我抓好学校的功课，而把音乐当作副业。”

“请给我们讲讲你早期学习的情况。”

“好的，我拉了很长一段时间的手风琴，然后在十三岁那年开始学习大号。在我上过的红杉初级中学，罗伯特·德尔瓦特组织了大量的音乐活动。1200多学生中约有600人参加某种音乐社团。之后，十六岁时，我开始向赫尔曼·赖因沙根学习低音提琴。”

“你从他那里学到很多东西吗？”

“没有，我只跟他上了六次课他就去世了。然而这短暂的接触却使我能在伟大低音提琴的传统中坚实地开始学习。如你们所知，在过去几年，使用德国弓在纽约爱乐乐团演奏的赖因沙根和使用法国弓在费城工作的托雷利(Torelli)恐怕是美国最有影响的低音提琴教师。”

“后来你又向谁学琴呢？”

“我花了一年时间跟内森·甘古尔斯基学琴。这是在洛杉矶的事，我主要是在那里成长的。但是，在那个时候，我仍然没有真正认真地对待低音提琴。阿贝·卢波夫是位交响乐队和广播录音的低音提琴家，是他最终把我引向了音乐。他同我一起工作并且简直是教我如何成为自己的老师——如何聆听自己以及如何练习。卢波夫在我的音乐发展中是最有影响的人。我和他在一起的时间并不长，只有两个夏天，可却是我音乐生活中最决定性的几个月。我记得我们一天练八个小时的音阶。他为我考印地安纳大学做准备。那时我已经确定今后从事音乐工作了。在去印地安纳之前，我在圣何塞州学了一年半文科。我猜想从严格的器乐训练的角度来讲，我可能被认为是个‘晚熟’的人。”

“肯定是。后来你又跟谁学的？”

“跟默里·格罗德纳学了两年，又跟雅诺什·斯塔克学了一年。”

“你能简短地给我们谈谈你的每一位老师对你的成长所做的特殊贡献吗？”

格林深思了一会儿，然后说，“我认为卢波夫给了我从事低音提琴的最初的，也是非常重要的动力，以及对音乐学习的分析态度。格罗德纳教给我的主要是演奏曲目、交响乐演奏和一般技巧。在提高我个人的演奏水平方面他也给了我许多有用的指导。斯塔克对我的深远影响在独奏方面，例如身体与乐器的关系，手的位置，还有句法、放松、音乐作品，甚至正确的呼吸等。他是一位杰出的教师。小提琴家一教师约瑟夫·金戈尔德（Josef Gingold）在我从事低音提琴事业方面也给了我巨大的鼓励，低音提琴家弗雷德·齐默尔曼（Fred Zimmermann）和亨利·波特诺伊（Henry Portnoy）也都是我的鼓励者。马克斯·鲁道夫（Max Rudolf）在我二十一岁时雇我为辛辛那提交响乐团的首席低音提琴，他在音乐和为人方面始终对我留有巨大的影响，还有已故的汤姆·斯基帕斯（Tom Schippers）亲自委托弗兰克·普罗托（Frank Proto）为小提琴家拉吉罗·里奇（Ruggiero Ricci）和我写了一部二重协奏曲，我们在辛辛那提交响乐团的定期音乐会上首次演出了它。”

“你向你的这些老师学习了哪些练习曲？”

“斯托奇（Storch）、哈比（Hrabe）、西曼德（Simandl）和南尼（Nanny）的练习曲。”

“你喜欢练琴吗？”

“喜欢，我现在仍然喜欢。在独奏音乐会之前，我每天练五至六个小时。但是我要承认，在我年轻的时候有时会对标准演奏曲目感到厌烦。做为一种解决办法，我曾在低音提琴上学习并演奏了德沃夏克的大提琴协奏曲，这实际上使我获得了辛辛那提首席低音提琴的职位。但是现在我年纪大了，更加成熟了，我

非常尊重基本曲目，不再偏爱象德沃夏克那样耸人听闻的绝技了。现在我渴望演奏专门为低音提琴写的作品，除非是改编得很合理的。”

“请谈谈你的教学，你的课是怎样组成的？”

“目前我是辛辛那提大学的低音提琴副教授，大约教十五个学生。我的课持续一个小时，分为三个方面：基本技巧、乐队曲目和独奏作品。我还就室内乐、音乐结构和独奏举行专题讨论会。”

“你是否鼓励你的最有才能的学生成为独奏家？”

“不。目前世界上仍然只有一两位低音提琴家能够成功地专门从事独奏，虽然我所有的学生都学习独奏作品。”

“你教法国弓还是德国弓？”

“我自己演奏的是德国弓，但我也教法国弓。这是因为我的许多学生来自由大提琴家教授低音提琴的学校。我认为这两种风格的差异并不重要，有时我建议学生同时学习两种弓。就我个人而言，这两者是一样的。”

“在独奏音乐会或长时间的练习之前，你是怎样做准备活动的？”

“我有一套特殊的准备动作的常规，需要一个小时十分钟。以长弓和慢揉弦练习开始，加上二十四个大小调的三个八度的音阶、双音、贯穿整个指板的换把、跳弓、快速跳弓(Sautillé)等。我从慢速直到双手配合的最快速度。”然后格林调皮地笑了，他说，“假如你们允许做一点自我宣传的话，我愿意向任何有兴趣的读者和学生推荐我的《高级低音提琴演奏技巧》第一、二册。”

我们认为那没有什么不对，并且看了它丰富的内容，我们可以证明它充分研究了低音提琴基本技巧的几乎每一个方面和背景。我们请他谈谈对比赛的看法。

“低音提琴比赛现在才成为低音提琴发展的一个重要方面，

虽然目前在美国还没有任何真正重要的比赛。但是在欧洲，大规模的国际比赛在不断增加，有的包括低音提琴，有的是专为低音提琴举办的。这些比赛还没有影响美国的低音提琴生活，但是美国人现在正开始准备参加这些欧洲的比赛项目。总的来讲，我感到低音提琴比赛对正在迅速发展中的低音提琴事业有健康的影响。在过去的十年左右，低音提琴在演奏方面取得了非凡的进展。”

“你不觉得低音提琴比赛也有某些消极因素吗？”

“有的。我特别关心某些比赛所选择的曲目。他们过多地采用在我看来是第二流的音乐，例如德拉戈内蒂-南尼协奏曲，缺乏活力的老一套的改编曲，或者那些显然是用耸人听闻和笨拙的手法写成的当代混合物。然而，我的确欢迎在这些比赛中涌现的那些精心创作的新协奏曲。”

我们打听了他所用的乐器，并且获悉他独奏时用的是漂亮的斯托里奥尼(Storioni)，乐队中用的是约瑟夫·加里亚诺(Joseph Gagliano)。他用鲁比诺(Rubino)和汉宁斯(Hannings)制作的当代弓子，这是缅因州浦内耳的一个制作低音提琴弓子的夫妻组。格林认为这是他所用过的最适合演奏的弓子。我们请他就音乐的和乐器的处理方面谈谈低音提琴的独奏与乐队演奏的区别。

“可以说，除了独奏所具有的特殊心理因素与乐队演奏不同之外，主要区别在乐器方面而不在音乐方面。各有各的音域，独奏特别强调运用高把位，而在指板上掌握六个甚至七个八度对于乐队演奏是不必要的。室内乐演奏的要求介乎两者之间。”

“有至少相当大部分的生活来源依靠独奏的低音提琴家吗？”

“可能卡尔(Karr)、图雷茨基(Turetzky)、施特赖歇尔(Strei-

cher）和弗朗索瓦·拉巴斯（François Rabbath）是这样。我们还有十多个人举行独奏会，可并不把它看作基本的生活来源。还有一些象埃迪·戈梅斯（Eddie Gomez）、戴夫·霍兰（Dave Holland）、罗恩·卡特（Ron Carter）这样的爵士乐独奏明星。然而谁知道明天会怎么样。低音提琴现在正吸引着那些最有音乐才华的人，前途无量。”

“把苏联的低音提琴演奏与西方的相比较，你的意见如何？”

“我认为他们处于不利的地位，因为与西方所取得的进步缺少接触。目前他们仍然倾向于向后看，特别在低音提琴作品方面，足足落后我们三十年。”

我们问他对五根弦的低音提琴看法如何？

“演奏者必须有高大的身材才能拉五根弦的低音提琴，乐器自身的体积特别庞大。柏林爱乐乐团的低音提琴声部就只用这种乐器，欧洲其它一些重要乐队的演奏者也常常用它。我承认这种乐器的低音C弦有更好的韧性，但就我的爱好而言，由于马子弧度的关系，弦与弦之间靠得过近了。无论独奏或乐队演奏，我都喜欢用有延长板的四弦低音提琴，虽然这种延长板有时显得不灵活和发出噪音。不管怎么说，我认为用五弦低音提琴的人不在增加。”

我们问了他一个可能被认为是敏感的问题。

“我们听到你的唱片是比较完美的，把它们同你的现场演出相比情况如何呢？”

格林丝毫不感到狼狈。“我不反对任何人把我的唱片与现场演出进行比较。”他说，“的确，同经过剪辑的演奏相比，某个偶然的‘现场’的音也可能要‘剪辑’。但是尽管有些细小的不完美的地方，我却更加喜欢现场演出，因为它具有唱片永远无法与之相比的真实感，同时还有感情和精神方面的因素。而且不要忘记，

与听众的交流也是'现场'演出优越的地方。这种区别就象在挤满了人的运动场上观看激动人心的足球比赛和独自一人在卧室中看电视转播一样。我更喜欢去看现场比赛。"

格林是当代音乐久经考验的战士和演奏者。我们问他对那些作品的要求是什么。

"首先，"他说，"让我们大家记住，从浪漫主义时期到1920年，缺少专门为低音提琴写的优秀作品。而近年来低音提琴的技巧有了巨大的进展，这就存在很大一个有待填补的空白。当然，这并不意味着所有当代作品都是有价值的。音乐史上任何一个时期的情况都不是这样的。但今天的低音提琴演奏者非常需要新作品。在为我自己的演出选择作品时，我避免采用那种纯粹是哗众取宠的作品。然而，我的确非常相信人们经常称之为'吸引听众的窍门'这样的东西。我感到低音提琴的演出对于听众应当是印象深刻的，有巨大感染力的和引人入胜的，如果你愿意的话，还应当是可理解的。作品必须依靠它本身的价值，只要很少的，甚至根本不需要'解释'！"

"你已经委托别人为你的演出写新作品，你在这方面还有什么新的打算吗？"

"有的。目前我正在国际低音提琴家协会赞助下，组织世界各地约三十位低音提琴家联合进行一次大胆尝试，为此，大家都要出些钱。我们的目标是通过布西-霍克（Boosey-Hawke）的出版社委托艾伯托·金纳斯特拉(Alberto Ginastera)按照他那激动人心的竖琴协奏曲的总的情绪写一部低音提琴协奏曲。我相信这样一部作品会是对低音提琴演奏曲目的一个巨大贡献。"

"请给我们谈些你的试验性演出的情况好吗？"

"现在已经不只是试验性的了，因为它们在相当多的听众中

赢得了成功和喝采。在辛辛那提大学音乐戏剧系主任，作家，导演，作曲家和伴奏沃思·加德纳(Worth Gardner)的合作下，我通过创造一种新型的能显示低音提琴特色的表演形式，力求扩大低音提琴的表现手段。在'低音提琴在今日世界中的处境比以往任何时候都好'这一前提下，我们写了一部名为《低音提琴的演进》的四十五分钟的作品。简单地说，这是一个关于低音提琴历史的叙事性节目，有独奏低音提琴、两位舞蹈演员、弦乐四重奏、钢琴和一个幽灵声部。我们利用科莱里(Corelli)、巴赫到迪特斯朵夫(Dittersdorf)、博泰西尼(Bottesini)、圣-桑，一直到现代作品。在我认为有效果的地方还用了即兴演奏。节目中也包含一些喜剧场面作为调剂，但它的基本成分是教育性和娱乐性的。"

我们钦佩格林在普及他的乐器方面所表现的独创性。"你认为这样一个作品有发展的潜力吗？"

"我认为有的。我盼望在美国和欧洲各地作集体的或单独的旅行演出，或许甚至在全国电视节目中演出。少做些乐队的工作，把时间放在音乐会、教学和组织研究项目上，这是我的愿望。"

对格林有所了解并看到他精力充沛和善于自我约束之后，不难相信他在达到自己的目标方面会交好运的。

谈到这里，我们再次把讨论引向有关低音提琴技巧的问题。"请给我们讲讲你对低音提琴发音的一些看法。"

"对一个音产生影响的有三个主要因素：弓速，手臂通过手施加到弓上的重量和弓与马之间的距离。低音提琴家应当把从琴马到指板这一范围看作画家的调色板。当弓靠近马子，特别是用慢速运弓，就会发出响的、比较明亮而强烈的声音。当离开马子靠近指板运弓时，就容易发出轻而模糊的声音。音符越高就越要靠近马子，这是非常重要的，否则声音就会变得单薄和丧失强烈性。弓速是这样影响音质的：弓速越慢声音越清晰，弓速快

了声音就模糊不清。最后，手臂重量对力度的影响极大——重量用得越少，声音越轻柔。”

“换弦的情况如何？”

“换弦包含两个动作：手臂的垂直动作和手腕的倾斜动作。前者为换弦在方向上做好准备；后者对于法国弓更为自然，因为手和手指已经处于倾斜的方向。学生应当认识到，在换弦中，当弓子垂直地从一根弦换到另一根弦时，有一小段弓毛是没有用的，这一点很重要。”

“关于换把位你有什么建议吗？”

“换把位是通过移动前臂和保持手腕与手指的正确位置来完成的。拇指要完全放松，以便用前臂的重量把弦按在指板上。在拇指把位，即琴身上方那一段弦，手臂重量应通过拇指和正在按弦的手指之间的拱形分配在两个手指上。在演奏长音时，假如是3指按弦，就不用把1、2指保留在弦上，否则会搅乱拱形对手臂重量的承受。偶尔，在低把位演奏非常响亮的乐句时，可以用拇指的压力帮助把弦按在指板上。但必须非常小心，不要用拇指的压力代替手臂的重量。”

“按照你的意见，学生应当什么时候开始学习揉弦，需要做哪些事情？”

“我感到学生应在理解和掌握了把位、换把和运弓之后才开始学习揉弦。当然，这同我们在这里讨论的低音提琴技巧各方面的情况一样，对揉弦问题作全面的分析实在太难了。我只能说揉弦基本上是音高的高低交替，它的摆动速度主要根据音乐上的许多因素和所在的音区而定。大体上讲，音高越低，揉弦的速度越慢。我们可以把揉弦看作小型换把，但当前臂移动时手指应保持在某一点上。可以练习前后四分之一音的移动，然后逐渐把一个手指结实地按在弦上。手臂继续保持换把的动作，这

样就成为揉弦了。揉弦时手和手腕的各部分应尽可能保持放松。用1指揉弦时，其它手指都应放松，而且不放在弦上。用2指揉弦时，1指可放在弦上也可不放在弦上。用4指揉弦时，拇指稍稍靠近4指通常是有帮助的，1、2指，有时连3指也抬起来，以免使揉弦的动作受到约束。从根本上讲，揉弦动作应当由前臂控制，手腕、手指和前臂作为一个整体运动。"

"你怎样处理恰当的练习这个问题的？"

"在掌握乐器方面没有比学会用分析的方法练习更为重要的事情了。如果学会有效地利用练琴时间，绝大多数学生可以把时间减少一半，并且使练习的过程变得更加容易忍受和有意义。他可以向自己提出这样一些问题：我应当怎样分配练琴时间？为做准备动作而练习整整一小时的音阶是必要的吗？在学习一首新作品的开始阶段，我可以忽视力度和弓法吗？

"学生应当懂得，必须先对一首乐曲做彻底分析，然后才能接触乐器。假如他遇到了技术问题，以错误的步骤继续练习是没有多大意义的。这只会混淆是非。当拿不准的时候用慢速度练。节拍机对于把乐句练到规定的速度是非常宝贵的。学生必须学会以自己的演奏自豪，并立即抛弃任何发音不好的演奏。

"此外，他还应当问自己——他的琴声富于变化、色彩和生命力吗？他的弓法和指法与乐曲的自然分句相适应吗？每个音都很准吗？所有练习都应当有目的。检查的好办法是在练习时用录音机。这将帮助区分演奏者以为他那经常带有自我偏见的心灵所听到的与乐器实际发出的声音的差别。

"学习过程是个奇特的现象。在培养手的下意识动作时，每天有数次练琴时间通常是比较好的。对于一个段落，每天用正确的方法练习六次，比一口气练三个小时和对手进行无情地折磨要好得多。放松的问题是至关重要的。除了演奏所必须的以外，

身体各部分的肌肉都应处于松弛状态。一些学生和职业演奏者在演奏时往往屏住气。双肩和背是紧张的。总之，我认为一个有机会向从开始训练就给他反复灌输良好练琴习惯的老师学习的学生比到后期必须改掉坏习惯，纠正基本技巧缺陷的学生有极大的，甚至是无与伦比的有利条件。"

我们要求这位低音提琴家描述一件他经历的幽默的或为难的事情，在稍稍催促之下，他答应了。

"使我感到最窘迫的，我想也是幽默的经历，发生在当我在托马斯·斯基帕斯指挥下在乐池中演奏门诺蒂《独角兽》的时候。事情是这样的：当时，我妻子正在台上跳舞。我抬头望着她，却忘记又轮到我演奏了。斯基帕斯想尽一切办法引起我的注意，可是都没用。我被妻子的舞蹈迷住了，别的一切都置之脑后。人们至今仍在为这件事挖苦我。但这至少是个有教益的小故事。音乐界的伙伴们，你们在演奏的时候，一只眼睛看着指挥，另一只看着谱子，不要让自己为别的什么分心，即使是自己才华横溢的妻子！"我们都哈哈大笑。

格林答应选一首低音提琴作品进行简短的讨论。它是J·A·比尔肯斯托克(Birkenstock，1687—1733)的奏鸣曲，一首十八世纪初期写的四个乐章的奏鸣曲。

"这是我特别喜爱的巴洛克时代低音提琴作品之一，我计划在卡内基大厅举行的音乐会上演奏它。它的风格很象埃克利斯(Eccles)奏鸣曲，但不那么有名。这首作品恐怕更难，对演奏者是更大的考验，同时也更适合这个乐器。

"独奏会往往以一首巴洛克奏鸣曲开始，不管编订者的标记如何，我都喜欢用强音洪亮地开始演奏。演奏前我深吸一口气，假如有弱拍的话，就可能在弱拍上呼气。"

"在巴洛克作品的演奏中，装饰音是引起争论的最大问题之

一。你是怎样处理这个问题的？”

“这是个很好的问题，而且只要有巴洛克音乐的演奏，这个问题就会在演奏者和音乐学家中产生尖锐的意见分歧。我的态度很简单：首先，演奏者应当沉浸在总的巴洛克风格之中——通过倾听不同艺术家演奏的大量巴洛克音乐，并增进对巴洛克时代的文学、艺术与综合的文化史与传统的了解，真正熟识那个时代的内在脉搏。

“经过不断摸索，他应当可以根据个人的情趣设计出自己的装饰方式，当然，始终要记住不能超越特有的巴洛克精神。我感到，通常可以用比谱子上所印的更多的装饰音。有审美力的对待和老练的变化运用颤音、波音、倚音，能够在增加巴洛克作品的魅力和雅致方面取得惊人的效果。在可能的情况下，我更喜欢有古钢琴合作。还有一点，演奏者应当力求每次反复都有所变化。”

这时，我们向这位生气勃勃的，富于创造力的低音提琴家告别了，盼望他为在习惯上被人们忽视的低音提琴的演奏艺术上不断取得成就。

伯特伦·图雷茨基

(Bertram Turetzky)

伯特伦·图雷茨基，1933年生于美国康乃狄格州东南部的挪维其市，曾在纽约州立大学和康乃狄格州的哈特福特大学的哈特音乐学院学习音乐，并在那里获得学士和硕士学位。

说来奇怪，在音乐上对他影响最大的是演奏古代音乐的两位著名艺术家：诗琴演奏家约瑟夫·艾阿当(Joseph Iadone)和双簧管演奏家兼学者约瑟夫·马克斯(Josef Marx)。他在低音提琴方面的主要工作是在戴维·沃尔特(David Walter)指导下进行的。

1955年以来，图雷茨基演奏过一百多首新作品。他是公认的杰出低音提琴演奏家和现代低音提琴作品的最早倡导者。1964年他在贾德森大厅(Judson Hall)举行了在纽约的首次演出。

他在加利福尼亚圣迭戈拉霍亚的加利福尼亚大学任教。

伯特伦·图雷茨基同演奏长笛的妻子，把他们在旧金山举

办的电视教育节目称之为"声音的新世界"。关于这个名称的解释，他说，"我最初用这个名称是指五十年代中期以来，花费我大量时间的低音提琴新技巧。"

"是什么促使你去寻找新的声音和技巧呢？"

"我不愿意把低音提琴想象成大提琴的一个笨拙而贫穷的亲戚。

"在我看来，"他说，"低音提琴有它自己独特的声音。我的工作是从重新估价拨弦技巧开始的。这是一片荒原，西方音乐中的贫脊的荒原。而在爵士音乐中，这种技巧已经有半个多世纪充满生气的传统了。

"经过大量的探索，我在已故的斯科特·拉法罗（Scott la Faro）的作品中看到了这种技巧的顶峰。传统的用一两个手指的拨弦技巧，发展成为用四到五个手指的技巧，结果怎样呢？！快得象吉他演奏家！"

"这是一个振奋人心的突破，为我们开辟了新天地。"

"当然，速度不是我追求的目标。我要的是新的音色和音质。我自己对爵士音乐拨弦技巧的研究，创造了拨弦震音（pizzicato tremlo），它使人联想起乌德（Oud）、巴佐基（Bazooki）和西班牙吉他等拨弦乐器的声音。"

"出版的乐谱中有没有这种技巧？"

"有的。1961年，查尔斯·伍里内恩（Charles Wuorinen）在为我写的作品'单独的低音提琴协奏曲'中就运用了这种技巧。"

"后来又有人用过吗？"

"罗伯特·艾里奇逊（Robert Erichson）于1967年写了一首'无插入赋格曲之三'。在那些奔放的、富于表情的和辉煌的乐句中，他大量运用了这种技巧。"

他继续说，“1950年代后期，另一种拨弦技巧形成了，它以拇指而不是其它手指为拨子。这个革新是仿效吉他演奏家安德拉斯·谢格维亚(Audreas Segovia)和诗琴演奏家约瑟夫·艾阿当的。”他表明，“这两位大师是我音乐上的英雄！”

关于低音提琴的演奏曲目，他说，“这是我毕生事业的组成部分。我的目标是要消除人们普遍认为的低音提琴的独奏和室内乐作品等于零的错误看法。

“绝对不是这样的。事实上过去有许多作曲家为低音提琴写了独奏或室内乐作品。

“低音提琴一直只依靠独奏曲的改编曲。在室内乐方面，舒伯特的‘鳟鱼’五重奏和贝多芬的七重奏一直是人们特别爱听的。还有斯波尔(Spohr)的九重奏和门德尔松的六重奏。”

“为什么许多低音提琴作品人们不知道呢？”

图雷茨基立即回答，“这是因为附近音乐书店没有卖的，纽约、波士顿、芝加哥的情报资料出版商也不出版这样的乐谱。”他叹了口气说，“许多低音提琴作品在世界各地的图书馆中无人问津。”

“音乐学院训练专业低音提琴演奏者的情况怎样呢？”

“不幸得很，这种从过去的乐谱中寻找低音提琴作品的必不可少的技能，过去和现在都没有成为音乐学院教学的组成部分。

“我自己发掘了一大批十八、十九世纪的低音提琴独奏曲和室内乐作品，大约有二十首弦乐五重奏，十二首以上钢琴五重奏，还有一批七重奏和十重奏。”

这是惊人的。现代低音提琴作品的数量更令人兴奋——许多是应图雷茨基的委托而写的。他请罗伯特·隆巴多(Robert Lombardo)、巴尼·蔡尔兹(Barney Childs)、埃利奥特·施瓦茨(Elliot Schwartz)和诺曼·迪内斯坦(Norman Dinerstein)等作

曲家为独奏低音提琴创作了约一百首作品。

他在音乐会上演奏这些乐曲，还把它们灌成了唱片，并且要求："把低音提琴与大提琴的理想声音连接在一起的脐带必须剪断！"

他又补充说，"低音提琴应当找到自己的音响范围，我们能够，也必需与整个提琴家族建立正常的关系，并且应当通过找到自己的作品来实现它。"

他发誓，"这就是我坚定不移的目标。

"我是这一崇高乐器的活跃的斗士。我示范演奏低音提琴给作曲家们听。为了使这光彩夺目的乐器更加完美，我不惜牺牲一切。解放低音提琴。低音提琴正在成熟起来！
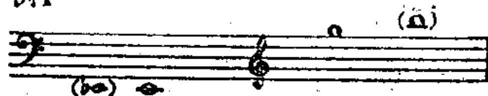
"我们必须把冈瑟·舒勒(Gunther Schuller)的名字加到低音提琴作曲家的名单中去。他写了可能是低音提琴的第一部重要协奏曲，还有为四把低音提琴的四重奏曲。"

我们要求同图雷茨基讨论一些高深的技巧，这是他多年研究的结果。他这样说：

"下面谈的是我在一把用钢丝弦的3/4的，即标准尺寸的低音提琴上试验得来的。对于更大尺寸或用羊肠弦的琴可能并不适用。以后我会给你一份低音提琴作品的目录，其中包括了我讲的那些东西。

"我们先从音域谈起。现代作曲家最感兴趣的是高音区，由于他们的努力，在乐队作品中已经扩大到f″。肖斯塔科维奇的第五交响曲就用了这个音，它是乐队作品的整个低音提琴声部中按弦演奏的最高音。在卡尔·奥尔夫(Carl Orff)的《安蒂戈诺》中，独奏低音提琴与男中音一起拉到g″。许多低音提琴的指板只到g″，一些比较长的可以达到b″。乔治·佩莱(George Perle)在1962年创作的《挽歌之二》中就用了许多b″。

例1



“没有加弦器的四根弦的低音提琴是独奏家最爱用的乐器。通常E是最低音；但是如果把E弦调低到降E，声音仍然是很好的。就我来说，我发现把E弦放低到C音可以获得极好的效果。弦的发音良好，这种改变可以得到相当于有加弦器的低音提琴或五根弦乐器的音域。顺便说一句，这种技巧，意大利低音提琴家在本世纪初就用了。关于音域问题还有一点要说，低音提琴高音区的声音与大提琴演奏的这些音是不同的。看到今天仍然有人用这种‘大提琴音乐’或‘g弦的音乐’为低音提琴写作使我感到很吃惊！

“有人设想法国弓比德国弓更为优越，一些配器书也这样介绍，我认为是胡说。杰出的低音提琴演奏家戴维·沃尔特和加里·卡尔(Gary Carr)用的都是德国弓。我个人也是德国弓演奏者。可以肯定地告诉你，我能够同样有弹性地、轻快地和灵巧地象任何一位法国弓演奏家那样掌握跳弓、断弓、抛弓和从弓杆击奏转换为拨弦。这不是弓，而是演奏的人的问题。

“拨弦是我们研究得最少的技巧之一。首先，我们必须认识到拨弦也同弓法一样，是各式各样的。拨弦有‘正规的’、‘近指板的’和‘近马子的’。存在着几种色彩明显不同的拨弦。乐队和室内乐中常用的拨弦我们称之为非表情性的，一般发音较‘长’。一些富于进取心的作曲家逐渐要求区别长的与短的拨弦，甚至要求用指甲拨出更短的声音。靠近马子拨奏的声音是短而尖锐的。拨弦不仅可用1指或1、2指的混合，还可用拇指演奏。伦斯福德·莫里斯·科津(Lunsford Morris Corzine)在他的《芬德森低音提琴演奏法大全》中讨论了拇指拨弦和它的优点，包括速度、发音、传送和音准。拇指拨弦通常记为‘pizzicato a la guitara’，

音色厚实、丰满，适用于持续、抒情的乐句。

“我知道的第一部要求区别非表情性拨弦与比较抒情的拨弦的作品是巴尼·赛尔兹1960年为低音提琴写的奏鸣曲。第二乐章的开头，作者标记了‘持续拨弦，动作从容’的字样。要求不用揉音，音色圆润、饱满，有向前推进的感觉。中段应当用‘正规、连贯’的拨弦。这就要采用拇指与1指结合的手法，并用一点揉音。这一段还采用了泛音拨弦，最好用指甲演奏，以取得富于敲击性的效果。

“托马斯·弗莱德里克森(Thomas Frederickson)在《仅为低音提琴的音乐》(1963年)中广泛利用了拨弦技巧的可能性。除快速的类似爵士乐的乐句外，还有双音、三音(一个音在琴马下面)拨弦，连贯的拨弦、滑奏拨弦和震音拨弦(两个手指或1指的迅速来回拨弦)。华彩经过句是一种二声部作品，左手单独演奏旋律，伴之以在E弦和A弦上震音拨弦的嗡嗡声。



“还应当谈一谈左手拨弦，‘拍弦’和拇指与2指的八度、七度以及六度拨弦。
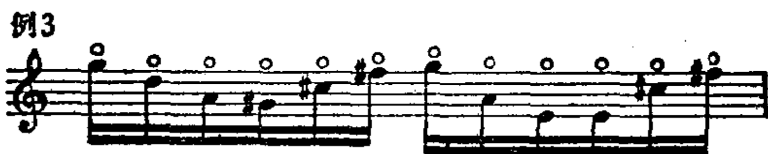
“低音提琴上的自然泛音有悦耳的共鸣。作曲家可以信赖今天的低音提琴演奏家能够在所有四根弦上拉出、用弓杆击出或拨奏出自然泛音的降七级和第二个八度音来。

“泛音只要记在比实际音高一个八度的位置，即实际音比记谱低一个八度，这样就可以保持低音提琴的传统记谱法。在我看来，选择在什么地方演奏泛音应当由演奏者决定。要去掉那

种类似古代的记谱法。

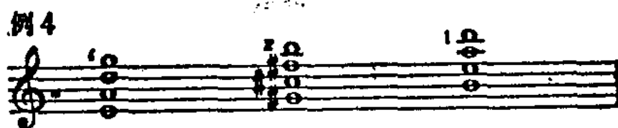
“几年前我发现了一种技巧，使我能够分别奏出八个泛音，而不是通常的四个。它们的根音是 E、F、A、降B、d、降e、g和降a。依靠改变弦的张力的办法，在泛音的中心点把弦往边上拉，从而能够把所有自然泛音提高一个微分音或半音，甚至更高一些。爵士乐中的吉他演奏家运用这种技巧已经有好多年了。这种‘拉式’泛音在指板末端最容易产生。通常‘在把位中’更能奏出泛音，劳伦斯·莫斯(Lawrence Moss)《窗》(1966)中的泛音是很容易演奏的：

例3



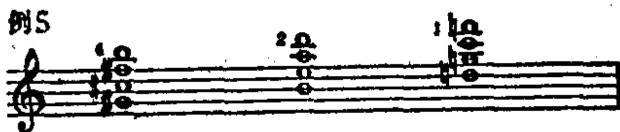
“这个例子看上去好象超出了低音提琴的可能性，而实际上是一种充分发挥乐器性能的写法。手不必变换把位，只要从左向右移动就成了。

例4
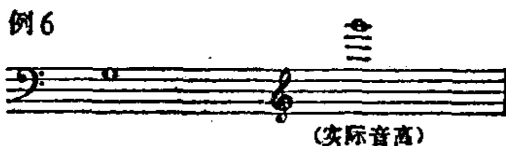


“也可通过向上移动手的把位奏出第三、五、七级音。

例5



“50年代以来，人工泛音的应用变得更加普遍了。大多数低音提琴独奏家已经掌握了这种必要的技巧。低音提琴上人工泛音的半音阶范围完整地从 g 开始：

例6
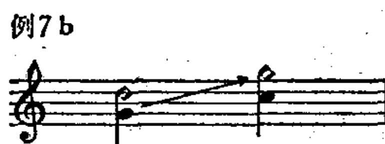


(实际音高)

并导致以下的可能性：

（1）从第五把位开始，
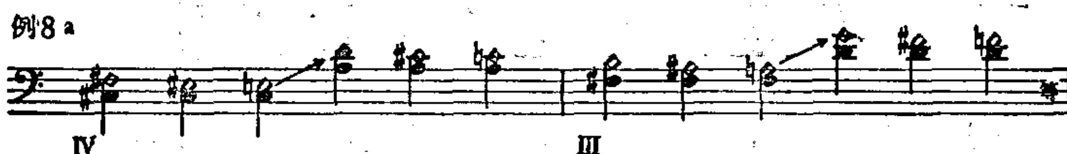


（2）从第七把位开始，
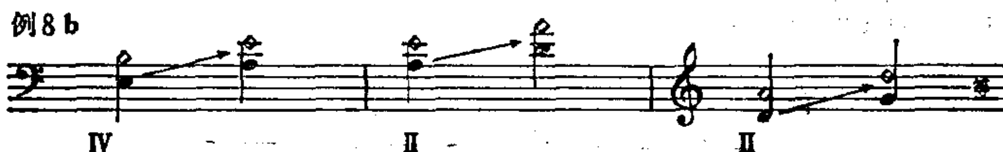


“人工泛音也可在其它各弦的相同位置上奏出。

（1）从第五把位开始，



（2）从第七把位开始，



至于滑奏，不管是快速的还是慢速的，在各弦上都是很有效果的，可以用弓拉，也可以拨弦。例如：拨弦奏出一个慢速的滑音，并用缓慢的小幅度的揉音加以润色。一个拨弦滑音奏出后不久，也可以改为细心地运弓使它延续下去。双音滑奏也是可行的，可用拨弦，甚至用弓杆击弦开始。如果你需要‘吼声’，就用双音的滑奏震音；想要沙哑的声音，可以紧贴琴马演奏！

“在彼得·菲利普（Peter Phillips）的《低音提琴奏鸣曲》（1964）中有两种滑奏技巧的新用法。第一种用反向动作。



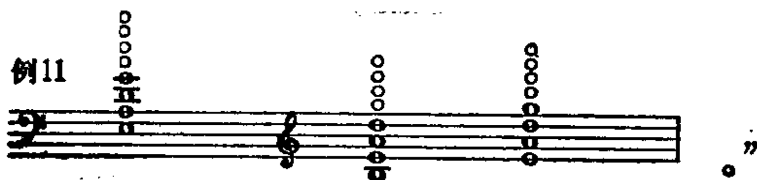
“第二种是用弓杆有节奏地敲击同一根弦作为伴奏的滑奏。



“在自然泛音上奏出的向上或向下的拨弦震音还可产生相当轻飘的滑奏效果。

“低音提琴的琴身有宏大的共鸣，因此，作曲家就采用了敲击的手法。不用说，我和其他一些有名贵乐器的演奏家对于敲、拍、打都是很谨慎的。但无论如何，我们总得用手或弓子轻拍、轻叩琴头或尾板。用手敲击至少可产生五种不同的声音，分别用指关节、弯曲成杯形的手、手掌、手指和指甲等部位。这五个部位都可用来敲、拍、打乐器的边板、琴颈、面板、背板、琴马、尾板、琴头或指板。它们的各种结合都是允许的，还有用双手的可能性。

“最后，还想到以下一些特殊效果：(1)用硬龟壳做成的吉他拨子拨弦；(2)在拉奏或拨奏的同时哼唱；(3)用抹足松香的弓子拉尾板（否则会发出尖叫声）；(4)拨奏或拉奏琴马下方的弦；(5)在按泛音的同时用拇指拨弦，使产生类似竖琴的效果：



”

戴维·沃尔特

(David Walter)

低音提琴演奏家和教师戴维·沃尔特有过漫长而多变的经历。他在音乐方面的进展是从小提琴家到爵士乐低音提琴家、交响乐低音提琴家、独奏家和教师。1973年美国弦乐教师协会授予他每年一度的"今年艺术家教师"奖，以表彰他的成就和贡献。

三十五年多的时间，他在赖纳(Reiner)、托斯卡尼尼和卡萨尔斯的指挥下同许多乐队一起工作。最近他还作为独奏家举行音乐会和录制唱片。现在是《美国弦乐教师》杂志低音提琴专栏的编辑，国际低音提琴家协会主席和纽约市芭蕾舞乐队的成员。他还积极从事有关低音提琴的写作，成功地完成了一册《悠扬的低音提琴》和一些低音提琴的小型乐曲。

二十多年来，他一直在朱利亚德和曼哈顿音乐学院任教低音提琴和合奏。他还在国内外各处举行研究班、讨论会和讲座。

戴维·沃尔特是才华横溢的获奖女演员杰西卡·沃尔特的父亲；他的儿子理查德是位小说家和电影剧

本作家，在洛杉矶的加利福尼亚大学教授电影写作。

我们同杰出的低音提琴家戴维·沃尔特的讨论是在迈阿密豪华的枫丹白露旅馆进行的。神情快活的沃尔特有着丰满的中等身材，风度高雅，极善谈吐，反应也十分灵敏。事实上他的一举一动都使人感到朝气蓬勃的活力。他那强烈的幽默感是最令人兴奋的。

"我生在布鲁克林俄国犹太人居住的贫民区，"他说，"我父母除了懂得音乐是重要的以外，对它就一无所知了。我四岁时常听六岁的表姐练钢琴，然后我就凭听觉模仿着弹奏。她教给我音符；我就这样学会了读谱。"

"谁是你的第一个小提琴教师？"

"我已经记不起他的名字了，但是我清楚地记得他给六个孩子一起上课，每人收二十五美分学费。我六岁开始同他们一起上课。几个月以后，这位教师来对我母亲说，我需要上个别课。这样的课要花一块钱，我家出不起，所以大约六岁半的时候我的小提琴课暂时停止了。"

"后来又怎么重新开始了呢？"

"我八岁的时候，我们街上出现了一块小招牌，'波斯纳教授，音乐课程'。他收费不多，我就再次开始学习小提琴了。这位'教授'仪表堂堂，看上去有点象伊萨依(Ysaÿe)，他让我练了一年霍曼教程中的音阶和练习。"

"你的意思是说他没有给你拉其它东西吗？"

"根本没有。但是我常常偷偷地拉些我听到过的小曲，以对抗他那种刻板的教学。一年以后他来找我的母亲，并且说我很有才能，需要找个比他更好的教师。我的母亲大为震惊。'你的意思是不是说，'我母亲问他，'我的孩子比你拉得好？'他回答说，

‘夫人，我不是拉小提琴的！我是吹小号的！’这时我们才知道他原来不是小提琴家。”

听了这轶事，我们都尽情地大笑。“在这个时期你每天练多少时间琴呢？”我们问他。

“我不喜欢练习小提琴，每天大约只练四十分钟。但在没有人教的情况下，我却总是练几小时的钢琴。”

“你这么喜欢钢琴，那你为什么不放弃小提琴去学钢琴呢？”

沃尔特笑了，怀旧的目光在他眼中闪烁。“你们一定了解，”他说，“那时犹太人的家庭都崇敬小提琴。他们梦想有一天自己的孩子也会成为海菲兹、埃尔曼和津巴利斯特。我的父母根本没有想到我会放弃拉小提琴！

“波斯纳教授设法帮助我，他带我到著名的小提琴教师亨利·夏皮罗(Henry Shapiro)那里去。夏皮罗每次课收费十元，他同意减少到四元。即便这样，我们还是难以负担。于是我再次失去了教师。以后，在我十岁的时候，又重新开始跟夏皮罗的一个年轻学生特德·拉索夫(Ted lassoff)学琴。我刻苦练习了两年施拉蒂克(Schradieck)和舍夫契克、学生协奏曲和许多小型乐曲。最后，在十二岁生日那天，我举行了生平第一次也是最后一次的小提琴独奏会。”

“你能谈谈这次音乐会的情况吗？”

沃尔特停下来想了想，“那是在布鲁克林的文化中心布朗斯维尔工人会堂举行的，”他说，“我记得演奏的是阿耳列和塞茨的协奏曲，博姆的《无穷动》、《晚祷》，津巴利斯特的《西伯莱的歌曲和舞蹈》等乐曲。人们慷慨地付给我二十五元酬金。多年后我的一位朋友在从事研究工作时，发现这件事情原来是由一位名叫索尔·霍罗克(Sol Hurok)的年轻俄国演出经理安排的！”

“你后来又有过进一步的小提琴训练吗？”

“没有。到我十三岁时，我已经同我的三人乐队在婚礼上和米茨瓦丝酒吧间演奏。我们三个人常常拿到十至十五元。”

“你是怎么被吸引到低音提琴上去的呢？”

“当我十四岁在中学读书的时候，我们的乐队教师雅克·沃尔夫留给我很好的印象。他知道我拉过小提琴，就要我参加学校乐队。‘我不想参加，’我回答他。‘为什么呢？’他继续问我。我感到很窘。‘你知道，沃尔夫先生，我是专业的，而那些男女孩子们都是业余的。’

“沃尔夫闪出机智的目光，忍住了笑对我说，‘当然，我懂。可是你可以演奏别的乐器呀？这样你不就和别人一样了吗？’这样做既照顾了我的自尊心，又满足了我想试试其它乐器的愿望。我尝试了长笛、中提琴、打击乐，最后是低音提琴。”

“谁是你的老师？”

“学校没有器乐教师，我完全是从指法图表和凭听觉学会的。十五岁的时候，我开始接到演奏低音提琴的邀请。有时在婚礼上，我先用小提琴演奏《啊，答应我》，然后又用低音提琴为舞蹈伴奏。

“我长大以后学习了韦努蒂式(Venuti-Style)的‘热门小提琴’，但由于经济上的原因逐步放弃了小提琴演奏。十八岁时，我进了市立大学主修数学，同时在一些伴舞乐队中演奏低音提琴以维持生活。我有对数学的天生才能，所以经过慎重考虑后决定主修数学，以便有更多的时间从事音乐活动。”

“在整个这段时间内你从来没有上过低音提琴课吗？”

“正是这样。但是经过多年专职的爵士乐低音提琴演奏，我感到应当认真地学习了。那时我二十二岁。我访问了赫尔曼·赖山金（Herman Reishagen)。他是纽约爱乐乐团的成员，在朱利亚德音乐学院任教。他正准备退休，因而建议我去找爱乐

乐团中被安排接替他在朱利亚德音乐学院职位的年轻低音提琴家。我开始了向弗雷德·齐默尔曼（Fred Zimmermann）的学习，而这就成了我们之间的终生友谊的开端。”

“你能谈谈齐默尔曼给你上课的情况吗？”

“首先，我认为即使在低音提琴演奏水平已经极大提高了的今天，他也会是一位极为杰出的低音提琴家。遗憾的是他从来没有灌过独奏的唱片；但是齐默尔曼夫人给了我一些他的练习录音带，我可以证明他的琴声和音乐才能都是十分辉煌的。

“他在教学中特别强调声音的美。我非常专心倾听他的演奏，模仿他的揉弦和技巧风格。他教我拉了许多本标准练习曲，如：哈比（Hrabe）、斯托奇（Storch）、西曼德尔（Simandl）和斯特姆（Sturm）。这些练习曲大多是训练左手的，而且许多年轻人都集中注意力于发展左手灵巧性的基础练习曲。但是右臂技巧是优秀低音提琴演奏家的灵魂，遗憾的是人们对此几乎是完全没有训练。

“我每天练习两个半到三个小时。除了这些练习曲，我还学习了德拉戈内蒂（Dragonetti）和卡普齐（Capuzzi）的协奏曲以及许多象库谢维茨基等人的小品。我先向齐默尔曼先生私人学了一年，后来又在朱利亚德音乐学院向他学了两年。这就是我所受的全部低音提琴的训练。虽然这听来象是一个很短的训练时期，然而齐默尔曼先生的教学对我一生都是巨大的鼓舞。”

“你在朱利亚德音乐学院毕业时演奏的是什么作品？”

“我演奏的是西曼德尔的《萨拉班德和嘉禾舞曲》。由于过去这四十年中低音提琴作品的数量有了增长，技巧也有了巨大的进步，今天很少再有毕业生演奏如此简单的乐曲了。在最近一次朱利亚德音乐学院的新生入学考试中，十二名考生中有七名演奏了库谢维茨基协奏曲，而我却是在从朱利亚德毕业后很

久才演奏这部协奏曲的。”

“你提到低音提琴作品的数量从你的青年时期到现在有了巨大的增长，请你详细谈谈这方面的情况好吗？”

“我在朱利亚德学习的时候，学院图书馆只有十七本低音提琴乐谱，全部是练习曲。今天我的私人图书馆就存有将近1400首低音提琴作品：独奏曲，练习曲，乐队曲目和包括低音提琴声部的室内乐谱。低音提琴作品数量上的增长和演奏水平的提高部分原因与工业技术有关。过去人们用的是粗笨的羊肠弦和过高的琴马。这简直太笨拙和困难了，以至无法演奏我们现在感到比较容易的作品，例如亨德米特奏鸣曲和博泰西尼（Bottesini）协奏曲。我们现在还演奏许多巴洛克时代为使用低音谱表的乐器写的作品。其中许多已由齐默尔曼移植成为低音提琴曲。我们还有一大批现代低音提琴作品，这在很大程度上是由于伯特伦·图雷茨基（Bertram Turetzky）持续不懈的努力，他在近二十年内委托别人写了二百五十多首作品。目前低音提琴的演奏曲目的确是丰富的。这个季度我有五个学生准备开独奏会；他们每人演奏的曲目都是不同的。”

“这些年低音提琴的指法改变大吗？”

“低音提琴在指法方面有过一场真正的革命。现在我们采用‘伸张’指法，更广泛地运用拇指，更注意换把与节奏之间的关系。这一切都是由金属弦和调整琴马的高度促成的。

“还有把位的名称问题。西曼德尔的把位体系是与小提琴相似的，它的把位数是按照弦上的大调音阶从上往下得出来的。这种体系形成了象‘第三与第四把位之间的把位’这类累赘的术语。现在许多教师给高音弦上的每个半音一个把位数。就我个人的爱好来讲，更喜欢用字母代替（例如，‘1指在G弦的A音上’我简称‘A把’）。这给指法的讨论带来了极大的便利。”

“现在朱利亚德音乐学院对毕业考试的要求比你们那时更严格吗?”

“的确严多了,但还远不是我认为应该有的那样要求。我们要求学士的考试演奏十五分钟,硕士的考试演奏二十分钟。我希望每个硕士学位考试的参加者能演奏一场完整的独奏会。这样会使学位更有意义并有助于提高演奏水平。我高兴地注意到许多州举行的中学年度比赛现在包括了低音提琴。”

“你作为一个真正的低音提琴家的经历是怎样开始的?”

“当我还在朱利亚德学习的时候就参加了巴雷尔小乐队。同时,我还参加了纽约的一个训练乐队:全国乐队协会(National Orchestra Association)。那里,我在优秀的指挥和教师利昂·巴津(Leon Barzin)的指导下学习了乐队演奏技巧和乐队曲目。在美国各地的乐队中,到处都有巴津的学生。他的训练使我得以为弗里茨·赖纳当面试奏并在匹兹堡交响乐队中获得职位。”

“我们知道你是朱利亚德和曼哈顿音乐学院的专职教师,还在暑期研究班中任职。你有愿意讲出他们名字的杰出学生吗?”

“有的!有些学生具有惊人的才能。约翰·菲尼(John Feeney)就是其中之一,他是日内瓦演奏比赛的获奖者,最近又赢得了‘音乐会艺术家协会奖’,从而使他可以举行包括在卡内基音乐厅的演出在内的一系列独奏会;卡罗林·戴维斯(Carolyn Davis)现在正同‘马尔博罗的音乐’一起作旅行演出;帕特·内尔(Pat Neher)和詹姆斯·伯格曼(James Bergman)正在准备春季独奏会。在我教过的学生中,许多人在演奏和教学两方面都取得了成功。在圣地亚哥加利福尼亚大学任教的伯特伦·图雷茨基教授是当今世界上演奏现代派和先锋派低音提琴音乐的最突出的人物;安东尼·谢尔巴(Anthony Scelba)是贝勒大学的低音提琴教授;直之三浦(Naoyuki Miura)是纽约市歌剧乐队

的成员和'日本音乐'指导；弗雷德·布莱茨格(Fred Bretschger)刚刚加入旧金山歌剧院；弗兰克·普罗托(Frank Proto)在辛辛那提交响乐团工作多年，现在已成为美国重要的低音提琴作曲家；还有更多的已经去冰岛，波多黎各，博利瓦尔城，香港，新泽西，亚特兰大，墨西哥城，温哥华，加拉加斯，堪萨斯城等地的乐队工作。"

"你教很年轻的低音提琴手吗？"

"只在暑假专修班上才教。我的其他学生都是大学程度。"

"你教些什么练习曲？"

"我用哈比、斯托奇、西曼德尔、格雷戈拉(Gregora)、比莱(Bille)和南尼(Nanny)练习曲，也用从小提琴移植过来的开塞(Kayser)，马札斯和克莱采尔练习曲；对于程度很高的学生我们用芬德森(Findeisen)练习曲。"

"你教学生拉新作品时，先让他试奏一遍吗？"

"通常我让学生自己练一个星期。但如果是诸如亨德米特的现代作品或有某种特殊的技术或风格要求的作品，我就从头到尾拉一遍给他听，而不是用嘴讲。用这样的方式，除了这些音符之外，学生对乐曲的各种不同情绪和速度就会有一定的认识。一旦学生亲自熟悉了这个作品，我才建议他们去听唱片和其他人的现场演奏，而不是在这之前。"

"你对指法有些什么想法？"

"在抒情段落中我的指导原则是用发音最好的，而不是最方便的手指！在演奏最洪亮和最有色彩的声音时，指法必须始终符合音乐表现的需要。我前面说过，低音提琴的指法已经起了根本性的变化。例如，我年轻的时候拇指把位是从中央G开始的，从来不用在升F上，这是一条不成文的法律。现在我们对拇

指的运用则自由多了。我给学生的一个练习是拇指单独以中等速度在G、D弦上用分弓、连弓两种弓法拉半音阶。关于换把，可能的情况下应当在换弓的同时换把，并且使换把的动作与乐句的节奏相吻合。为了获得更好的音准，用1指单独演奏音阶，以便能够'感觉'半音和全音的不同距离。”

“你在设计音阶指法方面有什么特殊方法吗？”

“过去和现在谱子上所印的任何方法我都不喜欢。这些方法都没有充分考虑左右手配合的巨大重要性。我反对机械地对待指法，而应当从音乐的角度进行探讨。说来奇怪，一些学生能把书本中的音阶拉得很好，但面对象贝多芬第四交响曲结尾处从高音G快速下行八度加六度的降B大调音阶这样的情况时就不知所措了。难道贝多芬写的音阶就应当比西曼德尔写的难吗？应当教给学生在良好的音乐感所要求的范围内指法充分自由的原则。我希望有一天能坐下来单纯以音乐作品中的音阶片断写一本音阶教程。”

沃尔特同意提供一些探讨音阶练习的例子放在本章的结尾。

“你让你的学生怎样练习揉弦呢？”

“我认为揉弦必须表现演奏者自己的个性。我从不主动去教学生揉弦，而是等他们感到需要的时候自己去学习。但是我准备了一套揉弦练习的步骤：轮流用每个手指拉全音符，每个音符之后稍稍停一下。我让学生设想有人在听他拉琴，但看不到他所用的指法。这样做的目的是使学生的每个手指都能奏出同样歌唱般的、洪亮的声音。

“如果学生的揉弦不很正确，他就应当设法明显地加快或放慢它的速度。但是怎样做呢？揉弦的速度太慢往往由于用了整个手臂的动作，而不是前臂的动作，也可能因为手臂太靠近身体

的关系。有时也经常因为学生没有掌握由肘发动的回转摇滚动作。”

沃尔特从墙角拿过低音提琴，向我们示范他所讲述的每个动作。

“手指应当是凸起的，”他补充说，“不是平的，也不是凹下去的，而且要结实地按在弦上，以便得到强烈的声音。演奏者应当偏爱指尖而不是肉垫。低把位揉音的幅度一定要相当大，使人感觉得出来；高音区应注意不要揉得过分；中音区通常是不成问题的。

“另外一个练习是让学生在一个音奏出以前就开始揉，音奏完之后还继续在揉，罗斯特罗波维奇的这个做法引起我极大的注意。肘的位置要高，手臂成一条直线，手指是圆形的。听揉弦好的人演奏总是很有帮助的。”

“你也教所谓的大课吗？”

“是的，我在美国和加拿大各地的大学和音乐学院上大课。大课的传统形式是，教师先听，然后当着听众对学生的演奏发表批评意见。但是另外一种形式的大课使我感到很满意，学生从中得到了更多的益处。在这种大课中，每个学生既是教师又是演奏者。每人都要把自己练好的独奏材料拿到大课上来演奏。人人都具有三重作用：作为评判员对他所听到的演奏的质量作出判断；作为教师对别人的演奏提出改进意见；作为学生谈谈自己从别人的演奏中学到了什么。所有评论意见都以不记名方式详细写下来。下次上课时，我把我为他录的磁带录音放出来听，同时由我和学生本人朗读这些评论意见。我们深入地讨论这些评论和演奏。其结果是十分令人满意的。经常有这种情况，我提出过的某个建议（例如关于某种缺点及其纠正方法）通过参加大课的其他人的多次重复而大大加强了。”

"在你事业的发展过程中遇到过什么特殊的困难吗?"

"没有。我可以愉快地说,生活对我一直是仁慈的。我毫不费力地就从一个工作岗位换到了另一个工作岗位。我参加弗里茨·赖纳指挥的匹兹堡乐队时是副声部长;到年底他就叫我担任低音提琴声部长了。它令人高兴地很快导致托斯卡尼尼邀请我去试奏。突然我发现自己成了世界最杰出的大师指挥下的传奇般的全国广播公司交响乐团的成员了。从上低音提琴的第一课起仅仅五年的时间,我已经到达了交响乐世界的顶峰。"

"你能给我们讲讲有关托斯卡尼尼和他的乐队的事吗?"

"当我还是孩子的时候,我就梦想能有一天在托斯卡尼尼的指挥下演奏。在他六十九岁那年,曾因患滑囊炎一度宣布退休。值得为世界和我自己庆幸的是,托斯卡尼尼决定重新继续他的事业,而我得以在他指挥下演奏了十四年之久。我认为托斯卡尼尼和齐默尔曼以及晚年的卡萨尔斯是我在音乐上的终生的良师益友。"

"现在的年轻人可能感到难以理解全国广播公司交响乐团在当时所享有的崇高威望。我参加这个乐队感到好象进入了一座音乐家的万神殿。那里的小提琴家有米沙科夫(Mischakoff)、金戈尔德(Gingold)、舒姆斯基(Shumsky)、加利米尔(Galimir)、拉比诺夫(Rabinoff)、博洛尼尼(Bolognini)、巴克曼(Bachmann)、圭莱特(Guilet);中提琴家有库利(Cooley)、普利姆罗斯(Primrose)、莫尔达范(Moldavan)、瓦尔迪(Vardi);大提琴家有米勒(Miller)、夏皮罗(Shapiro)、贝纳·海菲兹(Benar Heifetz)、本迪茨基(Benditzky)。我们八位低音提琴家中的六位原来是其它乐队的首席低音提琴演奏家。乐队的许多老唱片是在8H录音室的不良音响条件下录制的,不能反映这个集体的杰出成就,然而,托斯卡尼尼指挥的才能、魄力和强烈的感情

总是可以使人感受到的。我在这个乐队里一直工作到全国广播公司宣布解散为止。在我看来，解散这个乐队纯粹是摧残文化的行为。表面上它是由托斯卡尼尼的辞职所造成的，实际上只是因为缺少足够的经济支持。

“许多人到别的乐队去工作了。我作为‘今晚节目’的原有人员继续留在全国广播公司工作。最后，乐队成员形成了一个合作团体，并以‘空中交响乐团’的名义继续演奏了七年。我们特邀的指挥有斯托科夫斯基、奥曼地、坎泰利(Cantelli)、克里普斯(Krips)、沃伦斯坦(Wallenstein)等著名指挥家。我是这个乐团的首席低音提琴和董事会主席。”

我们非常同意沃尔特的看法，失去这样一个乐队对美国的音乐艺术的确是巨大的打击。他继续谈他经历的细节。

“亚历山大·施奈德(Alexander Schneider)邀请我去波多黎各参加卡萨尔斯音乐节的演出，这是我音乐生活中新的有意义的转折。我参加那里的演出共十七年，一直到卡萨尔斯去世。大约在那个时候，我还参加了纽约市芭蕾舞乐队，直到现在每年还有一部分时间在那里演奏。近年来我积极从事独奏音乐会和录制唱片的活动。几年前我还作为‘沃尔特二重奏’的成员进行了旅行演出，演奏小提琴与低音提琴以及中提琴与低音提琴的作品。”

“概括地说，你向卡萨尔斯学到了些什么？”

“他教给我的最重要的，也是值得不断重复的概念就是：‘世界上最美的词是变化，而变化必须通过对比取得！’他主张，人们在演奏反复的乐句时总是要设法使它们有所变化。在乐句和力度的处理上他提倡要有‘起伏，始终要有起伏！’。他要求音色和揉弦经常有变化。关于‘起伏’，我记得卡萨尔斯的概念极大地影响了我演奏马勒(Mahler)第一交响曲中人们熟悉的‘弗里

尔·雅克'主题。通常它被拉得很悲哀，没有力度变化，没有揉弦，也没有好听的音色，就象在拿低音提琴开玩笑。相反，如果从上弓开始演奏，每个小节都形成一个'发夹形'的力度变化，再用优美的音色和好的揉弦把所有这些小的拱形连结成一个大的起伏，那就可以取得十分动人的效果。一个演奏者运用卡萨尔斯关于力度变化的概念，就为解决音乐上的几乎所有问题，包括指法和弓法方面的问题做好了准备。卡萨尔斯总是力争'最佳效果'，他还把大提琴家的艺术才能和经验运用到指挥中去。如果他没有作为一位大提琴家闻名世界的话，他也一定会作为造诣最深的指挥家之一留在我们的记忆中。"

"从音乐的角度你感到从托斯卡尼尼那里学到了些什么？"

"托斯卡尼尼象卡萨尔斯一样是位杰出的教师。不幸的是今天没有可让年轻人学习的具有如此高超的艺术成就的音乐家。他培养了我们全神贯注的能力，把音符的时值和力度演奏得精确而明智，理解象贝多芬第九交响曲慢板乐章开头主题的持续的旋律起伏，安排渐快和渐慢，扩大渐强和渐弱。总之，最大限度地表现出在他指挥下我们所演奏的作品的戏剧性、力度和节奏的真正含义，其中也包括许多在他手中变成珍品的原来不很重要的作品。"

"我们还是回来谈低音提琴的问题，对一个想增大音量的学生你有什么建议？"

"在演奏中由于双手的距离很大，总是存在着一种运弓太靠近指板的倾向。然而要有大的音量，演奏者必须靠近琴马运弓。越靠近琴马，弦的阻力也越大，能承受的能量也更大，'靠近琴马'就意味着'更大的音量'。其次，我还建议采用快速而宽广的运弓。如果弓速加快了，弓与弦的接触点又是在近马子的部位，那么加在弦上的压力就可能减少到最低限度。过分的压力总是发

出紧而刺耳的声音。这是大多数旧时的低音提琴家常用的演奏方式。更大的压力并不能产生更加洪亮的声音！”

“‘德国弓’与‘法国弓’相比怎么样？作为齐默尔曼的学生，我们想你一定是学的‘德国弓’。”

“是的，我学的是‘德国弓’。但由于我过去是拉小提琴的，在试拉‘法国弓’时感到很自然，很舒适。实际上，我对弓子患有‘色盲’症，两种弓子对我来说似乎都是自然的。我的学生约有一半用‘法国弓’，另一半用‘德国弓’。我劝每一个学生，即使为了今后教学的需要，也要熟悉另一种弓子。我自己在独奏和演奏室内乐时用‘德国弓’，在乐队中演奏时常用‘法国弓’。

“常有人问我这两种弓的不同点。用‘德国弓’演奏跳弓比较容易，因为演奏者可以用手腕的动作演奏跳弓，而‘法国弓’的演奏者则必须使手腕明显地向内转动。但是‘法国弓’对换弦有利，因为手腕正好和换弦的动作成一条线，而‘德国弓’演奏者必须使用很多手臂动作。另外一个重要不同点是在高音弦上演奏‘德国弓’时手臂不用象演奏‘法国弓’那么高，这样更便于演奏高音区的乐句，对于独奏家来说这是很重要的。相反，在演奏低音弦时因为手臂位置高，用‘法国弓’更为舒服，而用‘德国弓’手臂就会擦过演奏者的臀部。这两种持弓方法所形成的不同转矩，从发音的观点来看是很有意义的：‘德国式’持弓法可以不费力地把压力施加到弦内，而‘法国式’持弓法则把弓从弦上拉开。在我看来，‘德国式’的持弓方法是一种比较放松和灵敏的持弓法。

“这是一个颇有争论的问题。但各具优点和缺点却是无可争辩的。不久前一位著名的‘法国弓’的演奏者说‘德国弓’是‘老式的’弓。但是比较长的，弓头和马尾库都比较小的现代‘德国弓’的发展，已经使德国式持弓重新普及了。这种弓很象冈巴(gamba)的琴弓。特别有意义的是，几乎所有录制唱片的低音提

琴独奏家，都采用‘德国弓’。

“还要讲几句关于运弓方式的命名。称‘德国弓’为‘捷克弓’更为准确，因为它目前的式样是通过一个半世纪以来，布拉格低音提琴教师们的改进才形成的。我个人的趣味是宁可去掉国家的名称，把‘法国弓’称作‘博泰西尼弓’，把‘德国弓’称作‘德拉贡内特弓’。他们是低音提琴史上两位伟大的人物，我们应当以他们的名字命名他们所用的弓来表达对他们的成就的敬意。”

“你对年轻的低音提琴手的练习有何建议？”

“我让他们在谱子上随便做记号。这些句法、弓法、指法和力度记号在练习中会加强他们的正确概念。关于练琴时间，我同意阿瑟·鲁宾斯坦的看法，即任何人每天都不应当超过三个小时。当然，这指的是高度集中的练习。我要求学生把他们的某些练习用磁带录下来，但不是要他们自我陶醉。”

“你能告诉我们一两件在你的经历中最值得回忆的事吗？”

“托斯卡尼尼指挥我们全国广播公司交响乐团演奏肖斯塔科维奇的第七交响曲是一件非常带有感情色彩的往事。列宁格勒当时正处在纳粹包围之中。肖斯塔科维奇刚刚写完了第七交响曲以纪念俄国的反抗。这部作品的总谱从苏联空运到了这里，一组抄谱员连续工作了一昼夜复制乐队的分谱。托斯卡尼尼在第一次排练的前几天才看到总谱，而这就足以使他把这样长的一部作品背了下来。你可以想象，当希特勒的武装即将征服世界的时刻，洋溢在我们演奏为一个英雄城市和她的人民所写的优秀作品中的感情与激动。

“当然，我也永远不会忘记为托斯卡尼尼的试奏。要求我演奏的是贝多芬第九交响曲的宣叙调。当我拉完第一乐句以后，他就坐到钢琴前看着总谱弹起来了。我们一起往下演奏。我原来是确定背奏的，可是当他继续进行并沉浸在音乐之中时，我开始担

心起来，因为我的记忆靠不大住，怕来个不欢而散。幸好他在男中音进来时停住了。他转过身来对我说，'本尼，你是美国人吗？'我点点头。'你演奏得象个欧洲人，'他以评论的口气说。我肯定他的这句话是一种赞扬。从1940年以来我们美国演奏家的形象有了多大的提高呀！"

"谁是你最喜爱的低音提琴家？"

"毫无疑问是我的老师弗雷德·齐默尔曼。他不仅是一位杰出的低音提琴家和音乐家；他还集中体现了一个人应当具有的文化修养。他是一位举行过三次个人展览会的画家和雕刻家，一位对哲学有非凡理解力的人，专注于当时的文学、美术和音乐。更重要的还在于他是一位富于感情的人。"

我们请沃尔特谈谈他的乐器。

"我有一把号称1710年由希罗尼玛斯·阿玛蒂(Hieronymus Amati)二世，也就是尼科洛·阿玛蒂的儿子制作的低音提琴，现在仍处于极好的状态。这把琴曾有五十年为意大利杰出的低音提琴家伊萨亚·比莱(Isaia Bille)所拥有。后来由他传给了齐默尔曼先生。我在独奏录音中用的就是这把琴。我还有一把1730年代由保罗·安东尼奥·泰斯托雷(Paolo Antonio Testore)制作的琴，一件真正的可供陈列的艺术品，没有角木也没有镶边，形状就象西班牙吉他，具有异常甜美的声音。我最喜爱的乐队用低音提琴是由维柳姆(Vuillaume)的学生弗朗索瓦·普吕梅雷尔(François Plumerel)制作的。琴上标有'仿斯特拉地瓦利，巴黎，1843年'的字样，它是伟大的法国低音提琴家阿希尔·吉菲(Achille Gouffé)定制的，他的一些作品和练习曲我们仍然在演奏。我还要说一下，我的小蒂罗利安·博蒂(Tyrolean Botti)是1853年在萨苏奥洛制作的，整个一代齐默尔曼的学生上课时都用这件乐器，还有我的马尔西列西(Marsigliese)是

1901年在罗马为比莱制作的。”

“在举行独奏会的当天你做些什么？”

“仅仅是准备活动——不再做什么了。独奏会的前一天我要作一次正式彩排。虽然我并不实行一年练三百六十五天的制度，可是在音乐会前的确进行某种‘应急的’练习计划，而且在音乐会前几个星期就在心理上做好准备。”

“你演奏时眼睛看着指板吗？”

“看的。我感到视觉对演奏可能有极大的帮助，特别可以使大跳更有把握。由于低音提琴的‘构造’，某些音比其它音更难拉准。例如，G弦上的升F往往偏低，视觉可以帮助我们把它拉准。”

“你提到过，在托斯卡尼尼指挥下演奏的那些年间，你还在某些商业广告中演奏爵士音乐。你不觉得这两者有些矛盾吗？”

“一点也没有。音乐不应当有壁垒或人为的屏障。我在音乐领域里脚踏两只船，并没有遇到任何冲突。我总是早上同托斯卡尼尼在一起排练，晚上同‘今晚节目’的乐队一起演奏（当时是新奥尔良城一个爵士音乐式的团体）双方的许多同事都感到极大的乐趣并称赞不已。许多向我学过古典技巧的学生已经成了爵士音乐艺术家。他们中间有：克里斯·怀特（Chris White），他在迪齐·吉莱斯皮（Dizzy Gillespie）的乐队中演奏多年低音提琴，现在是拉特格斯（Rutgers）大学的教授；理查德·戴维斯（Richard Davis），杰出的唱片录制家与获奖者，现在是威斯康星大学的教授；戴维·艾曾佐（David Izenzon），多年同奥涅特·科尔曼（Ornette Coleman）一起演奏。目睹人们跨越这些界限我感到十分激动。”

沃尔特是一个为现代音乐，也为新发现的和改编的过去时代的音乐而呐喊和活动的战士。“我记得，”他回顾说，“一九三七年

录制瓦里斯(Varese)的《八蕊花》(Octandre)时，我还是个学生。当时人们认为它是‘最新颖的’。现在它是一部‘古典作品’。”沃尔特在漫长的音乐生涯中始终是一些现代派音乐团体的成员。

他还尽全力扩充演奏曲目。最近，他在加拿大连续举行的五场独奏会中，演奏了四十七首不同的低音提琴作品。他演奏的室内乐不仅包括从莫扎特、舒伯特到斯特拉文斯基等的采用低音提琴的优秀作品，还包括了从早期巴洛克直到先锋派作曲家的大量的不太著名的采用低音提琴的各种二重奏、三重奏和四重奏。例如，他目前正在录制的迈耶·库普弗曼（Meyer Kupferman）为竖琴和低音提琴写的一首大型作品，曲名为《塔洛特演奏者的日记》。

我们请沃尔特就他的青年时代以来低音提琴的演变再发表一些看法。

“教学领域中最重要的革新恐怕是用更有音乐价值的材料教授技巧。初学者不再为单调的练习曲和音阶的折磨人的苦活而丧失信心了。现在我们已经有了象齐默尔曼的《少年低音提琴手学习巴赫指南》，我的《悠扬的低音提琴》，图雷茨基的《少年低音提琴手的古老舞曲》等有趣而易于演奏的曲谱。它在一定程度上导致现在八、九岁的孩子就开始学习低音提琴。

“记得1939年我听了第一次低音提琴独奏会，是由路易斯·温泽(Louis Winsel)演奏的。那是二十年代库谢维茨基(Koussevitzky)灌制的老唱片中的风格。目曲大都是沙龙小曲，而且演奏得柔情而伤感。四十年代初期，我听了著名的低音提琴家托雷洛(Torello)与费城管弦乐队合作演奏的德拉戈内蒂协奏曲。他的演奏在当时是很好的，但远远低于今天的水平。过去十五年中出现的约七、八十张唱片所显示的低音提琴的独奏水平，无论在音乐表现和演奏技巧上都有了巨大的跃进。当前，低音提

琴演奏在室内乐方面也有了惊人的发展。我前面说过，低音提琴的演奏曲目也有了令人难以置信的增长。”

“你认为自己属于哪个特定的低音提琴演奏学派吗？”

“1811年温策尔·豪斯（Wenzel Hause）在布拉格开设了低音提琴课程。从此，他的学生一代接一代，形成一个完整的系统：豪斯，哈比，斯托奇，西曼德尔，马诺利（Manoli），赖山金，齐默尔曼以及我和我的正在从事教学的两代学生。这就是我们的‘家谱’，我为自己是其中的一员而骄傲。”

“目前青年低音提琴家的工作机会怎么样？”

“按照独奏家的标准，世界上只有两三个低音提琴家可以靠独奏过活。但独奏演出的机会正在迅速增加。至于乐队的职位，近一年来美国的乐队中只有十二个低音提琴的空缺，而德国有近一百个空缺。从中可以得到两个教训：第一，美国没有足够的乐队；第二，不论在国内还是国外，年轻的职业演奏员都要努力争取演奏的机会。”

除了他的一页音阶练习外，沃尔特还给了我们两份维瓦尔地第五奏鸣曲的手抄本：一份不附任何标记，另一份注有他的弓法、指法、力度记号并附了他的极为可贵的分析性评论。

我们与这位‘技艺高超的音乐家’的会见结束了，同他在一起，我们每刻都感到很愉快！

Sonata no. 5

I

Bass (ed. D. Walter)

Largo A. Vivaldi

(2x: softer) mp

mf f

5

f

mf f

10

f

f

15

f

RITARDANDO attacca

II

Allegro ma non troppo

f p (echo) f f

5

f

10

p (echo)

15

20

25

30

mf mp p pp

35

cresc - - - f

crescendo - - - - - - f

RIT.

在几十年的教学和演奏中，我注意到在学生和职业低音提琴演奏者当中，存在着技术上的提高总是联系着音乐理解力上的停滞的现象。我要求学生自己编订和演奏他们正在学习的乐谱，去表达自己的和作者的，而不是“编者”、“复制者”、“出版者”的思想。他们的演奏应当是一种能被理解的表达，而不是纸上音符的听觉的照相复制。

我觉得巴洛克时代的奏鸣曲对于发展学生乐感有极大的价值。巴洛克时代的作曲家给独奏者（也给演奏数字低音的伴奏者）以很大的灵活性。他们作品中所标的力度变化、分句记号、弓法和指法、装饰音、速度标记以及演奏指示(如在一个乐章的结尾标明渐慢，还是接着进行到下一个乐章)确实少到了最低限度。所有这一切都是使演奏吸引人的最本质的东西，而学生在这些音乐表现的要求上又几乎从无训练；相反，他们学到的是“严格按照乐谱演奏”，好象“编者”对这一切享有唯一的专利权。

因而，我准备了这些奏鸣曲的不带任何标记的版本(也有调高适合低音提琴的巴赫无伴奏大提琴组曲)，并要求学生自己编订这些作品。

那么标准是什么呢？如果能够灵活运用下列简明的思考项目，将帮助你编订出一个合乎逻辑和美学要求的生动而有个性的版本。

对于卡萨尔斯来说最美的词是“变化！”再给它加上一个“对比！”。以下各项大多涉及这两条指令。

a）重复音必须有变化！……广板第一小节中五个重复的E音，应当一个比一个更响，更长。第二、六、七、十一小节的情况相似。我在这些重复的音符上标出越来越长的“-”记号，并在音符下面标明渐强。

b）乐句开始于它本身的起点，而不必在小节线上！……广

板以第一个音开始，这个音要有一点渐强，这样它就与第二个音“携起手来”。我用箭头表示从弱拍到强拍的连接。

c）标出起伏！……为了使音乐流畅而有趣（如果你愿意也可称之为浪漫），用个渐强-渐弱记号把每个乐句的轮廓勾画出来（记住上面的告诫，切忌用刻板的态度！）。在准备我的乐谱时，我不断用铅笔在可能的地方标出力度的“趋势”。

d）使用阶梯！……第一、二小节的力度起伏是相似的；但第二小节的音比较高（高一级）而且应当响一点。在第一小节连续的E音和第二小节连续的升F音以及第二小节末尾的G音这些较小的渐强之上给一个“总的渐强”。

e）邻居和陌生人！……让我们把音阶中互相毗连的音叫做“邻居”，把那些中间隔开一个或几个音的叫做“陌生人”。把“邻居”连接起来（如第二小节的升F-E音），而把“陌生人”分隔开来（如第二小节末尾的G-B音）。所谓连接起来是指可以用连弓圆润地拉两个音，也可以用分弓，然而是非常连贯的。所谓分隔开来是指两个音是各别地发出的，但也可用一弓演奏（如第二小节最后两个音）。

f）“装饰”意味着“美化”！……典型的装饰音（如颤音、震音、涟音、回音等）都是象歌唱家那样用来修饰一个音的。我喜欢在象第五、十、十三、十五、十六小节这些收束的地方使用颤音，而在第一、二、三、六、七、九小节处使用“传统的”涟音。但是没有严格的“法律”规定总是必须这样做，或者精确地按照那种方式做。我在第八小节加了些涟音，但是不加也成。颤音也不一定总是从上方音开始。第五小节中的颤音应当从“下方”音（升C）开始；第十小节则从“上方”音（E）开始。因此，用这两种方法我们都可以获得平稳的自然音阶的融洽的效果。

g）考虑曲式！……由于广板和快板都用强有力的结尾，最好

每个乐章只演奏第一个反复。反复第二部分会妨碍高潮的形成……从“慢板”直接进入“快板”可给人以自由和精力充沛的感觉；第一乐章之后不停顿地接着演奏第二乐章（第三到第四乐章之间也是这样）可避免乐章之间“等待”、“松劲”的缺点。

h）在旋律性乐句中避免出现“死点”；……整个广板应当用洪亮的声音。八分休止符和四分休止符只是“呼吸”，而不是完全的沉默；“呼吸”前的音符要持续地减轻到近乎零，但不是绝对的零。我的记号是用连线把这个音符同后面的休止符连起来。

i）长的音符要拉足；……可能是疲劳，也可能是缺乏敏锐的节奏感，使许多演奏者没有把长音符拉足。为了防止这种现象，我在长音符下面注上拍数，以示提醒，例如第十四小节。

以下都是有关快板乐章的：

j）用“多声部”；……巴洛克时代作曲家的艺术珍品往往用单音的旋律乐器演奏多声部的旋律结构，这是它们可贵的优点之一。例如：

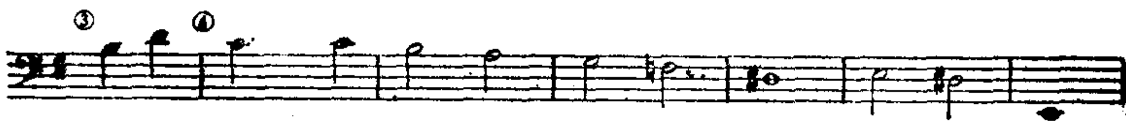
1）第一小节“高音”唱出这样的旋律：



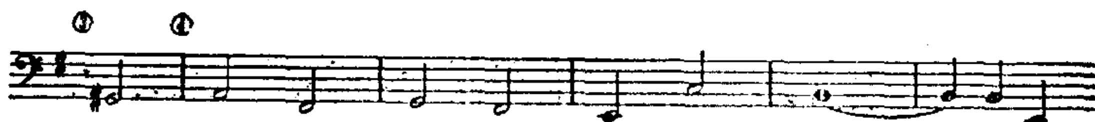
用“下方”声部伴奏：



2）第三小节开始的“高音”旋律是：



“低音”旋律是：



“次中音”或“中音”的旋律作为“中声部”起着填补和声的作用：



怎样才能达到“多声部”效果呢？把“高音”的音，特别是那些有箭头的音拉足；把“低音”的音拉得稍微短而柔和一些；把“次中音”的音拉得最短、最柔和。这样就突然成为“立体”的了！

k)用“回声”和其它力度“效果”！……“回声”，使人联想到大教堂里的自然回声和双键盘古钢琴的人工回声，这是巴洛克音乐特别喜爱的效果。一种非常敏感的力度“效果”是：把乐章的“重复”，特别是慢乐章的“重复”演奏得极为柔和。

l)最后，要大胆！……尝试不同的指法、弓法和句法。写上，擦掉，不断地进行试验！！！

塞尔焦·佩雷松

(Sergio Peresson)

著名小提琴制作家塞尔焦·佩雷松于1913年生于意大利威尼斯与的里雅斯特之间的一个小城乌迪内。在他的祖先中既没有小提琴家，也没有小提琴制作家，但是他从小就喜爱音乐。十二岁时，叔父送给他一把童琴，从此他就开始学习小提琴。但当他进入中学后，由于喜爱足球，小提琴就降为第二位了。他很快就熟悉了足球，十八岁时，成为一位职业的足球运动员，而且一直继续到第二次世界大战。

在战争年代里，他对小提琴的兴趣又重新复活了，但却改变了方式；喜欢制作小提琴胜于演奏小提琴。这种重新露头的兴趣可以追溯到他迷上足球之前的一年到五年，那时他通过定期访问当地的弦乐器制作家如翁贝托·穆斯凯蒂(Umberto Muschietti)和朱塞佩·里扎托(Giuseppe Rizzato)，发展了自己的手工艺技巧。他的业余爱好已经在不察觉中改变了。他变成一位严肃的，富于献身精神的手工艺者。

然而迷上足球和战争给人们带来巨大灾难的那段

时间，却有助于把佩雷松的精力引向弦乐器制作艺术上去，并且使他产生了比一般的提琴制作学生大得多的抱负。三十岁时，当他做出了第一把令人满意的小提琴后，他的热情上升到着迷的程度。

战后意大利的形势是骇人听闻的，这种形势对一位初露头角的弦乐器制作家来说是很不利的。是该离开的时候了。佩雷松对自己的工作能力和独立发展充满了信心，他愿意到任何地方去探索自己的命运。1947年，拉丁美洲刚刚兴起，佩雷松受到这片大陆美好前景的吸引，迁居到委内瑞拉的加拉加斯。他的愿望也以出乎意料的速度实现了。

在公海的旅途中，他偶然遇到同船前往委内瑞拉的欧洲音乐家们，结识了委内瑞拉交响乐团的首席小提琴佩德罗·安东尼奥·廖斯-雷纳（Pedro Antonio Rios-Reyna）。廖斯-雷纳为了把老乐队建成具有专业水平的新管弦乐队，刚刚完成吸收新成员的工作。但是还缺少一个重要的助手，佩雷松是否愿意作为弦乐声部的正式修理和保养员而签字受雇呢？

佩雷松欣然同意。当登上陆地的时候，他已有了一个最理想的工作；他的职责使他有时间制作乐器，这正是他多年来梦寐以求的。

他的理想在以后的十五年中得到了充分的实现。他做的小提琴一个接一个地在工艺和声音方面都有显著的提高，引起了管弦乐队成员的注意和尊敬。终于有七个人，其中包括乐队的首席小提琴购买了他制作的乐器。这段时期证明，比他所期望的与木料的完美结合更使他感到满足的是另一种和睦的结合：1952年

他认识了出生在匈牙利塞格德的莫尔吉特（Margit），人们常叫她"明奇"，佩雷松和她结了婚。莫尔吉特在塞格德大学获得了硕士学位，并有使用两种语言（英语和西班牙语）在加拉加斯和费城作为合法秘书的经历。

佩雷松在1961年访问纽约时，认识了伦伯特·沃利策琴行的专家和骨干，著名的手工艺家费尔南多·萨轲尼（Fernando Sacconi），并通过萨轲尼认识了伦伯特·沃利策（Rembert Wurlitzer）。佩雷松带去的小提琴受到了严格的查看。但他对自己的小提琴将受到最终判决的不安心情很快就消除了。沃利策对工艺、音色和油漆的赞扬，对于佩雷松简直不亚于一次由这位身为无数有抱负的小提琴制作家的良师益友授与骑士爵位的典礼。接着沃利策对佩雷松说："你呆在委内瑞拉做什么？你应该在这里工作！"

变革的种子已经播下，不久就迅速地发芽。由于他一直关心改进自己的技术和扩展自己的知识，加上这些世界最重要地区的权威们对他工作的赞扬，使他的信心大大增强，并决定去美国。

在弗吉尼亚停留了一段时间以后，佩雷松夫妇移居到了费城，在威廉·莫尼格（William Moennig）商行（一家受到国际重视的销售和修理弦乐器的公司）工作。九年来，佩雷松作为该组织的成员，在那里修理和调整乐器，要是时间允许的话，他也做乐器。1972年佩雷松从莫尼格商行退休，以便可以把全部时间用于在自己的工作室内制作乐器。

我们和佩雷松的会见是在他坐落在新泽西州哈登菲尔德宽

敞的，以现代风格布置得极好的家中进行的。二楼的工作室同时也是他的制琴室，布置得十分整齐，墙上挂着许多题了词的用他制作的提琴演奏的音乐家照片。这是一个按照古代意大利手工艺大师们的传统设计的充满阳光的房间。对他们来说，自然光就意味着工作时间的开始与结束。

佩雷松是位身材瘦小、目光深邃的人。他那浓密的黑眉毛突出了他那贵族式的面貌，略微有点害羞，举止文雅。他和他那不可缺少的良伴，妻子"明奇"向我们致意。佩雷松夫人是家庭事务的总管，她不仅参加重要事情的决定，而且处理无数琐碎的事务，从而节省了她丈夫大量宝贵的工作时间。我们还发现她十分善于烹调，是一位待人宽厚的女主人。佩雷松夫妻之间的关系是共同工作、互爱互敬的良好典型。佩雷松夫人强调指出，他们两人对报纸上有关佩雷松的报道一直感到不满意，并且十分渴望我们的书能够尽可能准确地反映出她丈夫的想法和讲法。我们当然衷心地同意这样做。在他们的带领下我们上了楼。

佩雷松坐在工作台前——工具就挂在他身边的一个木架上——开始十分专心地仔细检查他的小提琴。在附近的墙壁上挂着一张安东尼奥·斯特拉地瓦利（Antonio Stradivari）在同样的工作室内检查小提琴的老的印刷照片。看到当代意大利大师和他的传奇般的克莱蒙纳先辈并列在一起，似乎时间停止了。我们又回到了十七世纪下半叶的那个时代。

我们首先询问了佩雷松早年的情况。他用柔和的音调和很浓的意大利口音回答了我们的问题。

"甚至当我还是一个小孩子的时候，我就对小提琴产生了兴趣。我的叔父给了我一把童琴。我学了三年，练习得也很认真。但是后来另外一种爱好代替了我对小提琴的兴趣——足球！足球成为我生活的中心，十八岁时我成了一名职业足球运动员。事

实证明，足球对我是有好处的。当第二次世界大战期间我在意大利军队中服役的时候，我在一位陆军上尉的指挥下工作，他自己是个足球迷。他只给我分配简单的公务，以便使我能把大部分时间用来踢足球。”

“你什么时候开始热心于乐器制作的？”

“我年轻的时候就喜欢提琴制作。在空闲的时候，我喜欢看家乡乌迪内当地制琴工人的工作。一个人不能一辈子踢足球呵，”他笑着说。“当三十岁的时候，我做出了第一把小提琴，并且感到我已经找到了自己的真正职业。”

“那是一把好琴吗？”我们怀着很大的兴趣问他。

“那时候我还是个初学者，所以我认为那把琴还是令人满意的。我要着重指出，即使一个人从本质上讲是有才能的，也需要很多很多年的艰苦工作和反复试验，才能成为真正有能力的小提琴制作者。即使是现在，我也感到我仍然处在学习和改进之中。”

“你在加拉加斯工作的十五年中，做过什么乐器吗？”

“做得不多。因为我作为委内瑞拉交响乐团弦乐器保养员的主要工作是修复乐器。我有很多事情要做，而且我的工作和生活条件都非常优越。但是工作的范围是很有限的，我开始渴望能有更广阔的天地。我渴望自己不仅是修理乐器，而且能自己制作乐器的愿望一年比一年强烈。但是我要说，我在委内瑞拉工作的这些年，为我提供了进行细致试验的机会，使我竭力去发现能使新琴发出和优秀古琴同样声音的那些因素。”

“你怎么会移居到美国来的呢？”

“通过一系列的巧合。决定性的因素是1961年假期我去纽约的旅行。在那次旅行中，我认识了费尔南多·萨轲尼和伦伯特·沃利策。他们对我做的一把小提琴的极为赞扬的意见，使

我产生了最终来到美国的想法。

“我的这个想法第二年就实现了，而且又是通过一系列的机会。我十分幸运地在费城定居下来，并于 1963 年被威廉·莫尼格二世雇用。当时我能有机会和最好的古意大利乐器打交道，并且可以亲自密切地了解它们，这对我成为一个提琴制作家是极为宝贵的。在莫尼格商行工作的那九年，我继续进行了广泛的试验，我做的乐器有了很大的改进，威廉·莫尼格先生对我的指导也是非常宝贵的。”

我们感到是询问佩雷松的制作习惯和理论的时候了，而且如果真的有“秘密”，或许在我们的询问过程中还能发现一些。“你是否认为，”我们问他，“假如一把小提琴原来做的时候是好的，那么年代是否使小提琴的声音变得更加优美的一个决定性因素呢？”

“不一定。我认为在制作完一把小提琴以后，一位好的演奏者是使声音变得好听的最有意义的因素。因为好的音准和结实的发音能使木头的自然振动变得更加鲜明。我还要指出，在斯特拉地瓦利活着的时候，当他的那些琴刚刚制出来，还是新的时候，也受到人们的极大欢迎。因为即使在那个时候，人们也能看出这些琴是十分杰出的。如果说时间和演奏能对改进乐器起某种作用，那么时间和坏的演奏也能使乐器逐渐变坏。据说平均每年有五把极好的古代意大利乐器，在这样或那样的事件中损失掉了。但是除了意外事件对古琴所造成的损失外，我感到不断地修理和使用，以及木头内部的细小断裂，对古琴也是非常有害的。我们都必须十分崇敬过去大师们的杰作，但是不幸的是，再过一百年或者再早一点，现在所使用的这些古琴可能就不适合演奏了。”

佩雷松有关乐器年龄的讲法是有道理的。当时的许多国王

和有钱的贵族不都是向斯特拉地瓦利和其它著名的提琴制作者订购了新的特制的乐器吗？

“现在你提出了我所喜爱讨论的课题，”佩雷松继续说道，“也就是不断引起人们争论的有关新琴和老琴比较的问题。关于这个问题我愿意说，我一直认为一把小提琴不一定要过很多时间，才能象现在的优秀的斯特拉地瓦利和‘德尔·吉苏’那样好。这种信念以及对这种信念加以证明的愿望，一直是我生活的中心。一位杰出的演奏家，他有很好的斯特拉地或者‘德尔·吉苏’小提琴，而在他演出或者录制唱片时却使用了新琴就是对我上述论点的一个有力证明。这种事情正好常常发生在使用我制作的乐器上。”

“十九世纪时，提琴制作艺术衰落了，而且似乎没有谁能制作出象过去大师们那样的作品。伟大的演奏家、独奏家常常喜欢演奏斯特拉地、瓜乃利（Guarneri）或其它一些过去大师们制作的小提琴。因此，许多提琴制作者，似乎感到已无法制作出象过去大师们所制出的那样好的乐器来，从而停止了进行试验，并感到很沮丧。有时甚至认为小提琴制作是一门即将消亡的艺术。但是这一切现在正在改变之中。我坚信世界上没有什么事情是不可能的，只是我们应该找到从事它的正确方法。我十分愉快地说，有许多人和我有共同的看法，而且，至少现代小提琴制作者在过去十五年中所受到的承认比以前多得多了，这是很对的。这是一个很好的征兆，因为一旦这些老的乐器不能再奏出优美的音乐后，就要用一些新的乐器去代替它们。今天历史又重现了，我们有几百位热情的制作者有机会检验他们的能力。”

“你是否感到，”我们问佩雷松，“你想证明自己观点的愿望已经获得了成功？”

“这个问题最好由演奏我所制作的乐器的人来回答。但是

我可以给你们讲一些事实，这样你就可以自己得出结论了。

“我的第一个好机会是在1967年到来的，当时费城管弦乐队的首席小提琴诺曼·卡罗尔(Norman Carol)要求我做一把他的瓜乃利‘德尔·吉苏’小提琴的复制品。当这把琴做好以后，我们到音乐学院去试琴，其结果是十分感人的。事后不久，诺曼·卡罗尔就写信给我，感谢我为他的瓜乃利‘德尔·吉苏’所做的十分优秀的复制品，‘……你有着作为一位优秀手工艺家的极为珍贵的本领，但是更使人感到激动的是你做出的琴有着非常好听的声音——它的确可以和“德尔·吉苏”比美。’诺曼·卡罗尔是费城管弦乐队第一个使用我所制作的小提琴的人，”佩雷松说，“我现在仍然记得当时的激动心情。

“接下来我遇到了最重要的好机会，我为德帕斯夸莱(de Pasquale)四兄弟制作了乐器，他们四人都是费城管弦乐队的成员。原先他们每人都用一把老的乐器，后来又都换成他们所喜爱的我所制作的乐器。他们的承认证明了我的想法中的最有意义的一步，那就是好的乐器并不一定是老的。”

“你对这些惊人的进展有什么反映呢？”我们问他。

“当1968年世界著名中提琴家之一约瑟夫·德帕斯夸莱决定在由他与费城管弦乐队合作，并由奥曼迪大师指挥的年度音乐会上使用我所制作的中提琴时，我的心情是无法平静的。这是在费城管弦乐队协奏下，第一次用我的乐器进行独奏演出。当费城管弦乐队的副首席威廉·德帕斯夸莱放下了他的斯特拉地瓦利小提琴而用我给他制作的小提琴演奏沃尔顿(Walton)协奏曲，或是当我听德帕斯夸莱四重奏团用我所制作的一组乐器演奏四重奏的时候，我的那种欢欣鼓舞的心情是很难形容的。这的确是一些值得记忆的十分美好的经历！”

早些时候，约瑟夫·德帕斯夸莱在谈论佩雷松的乐器时，曾

经直截了当地，甚至有点过分地说："它们很有穿透力，有着深厚的声音和极为优秀的音质。当我认识了佩雷松之后，就把我那把过去曾经非常珍视的加斯帕罗·达萨洛(Gasparo de Salo)中提琴卖掉了。"

最近他说："十三年以前我第一次获得了佩雷松所做的中提琴，它是一把极好的乐器。现在它比以前更好了。十三年以来，我从事独奏、室内乐和乐队演出时，都使用这把乐器。塞尔焦·佩雷松是一百年来弦乐界出现的最美好的事情！"

佩雷松下面这些话有点讽刺性的幽默："当1962年我第一次听费城管弦乐队的音乐会时，我对妻子'明奇'说，在这些音乐家中没有人使用我所制作的乐器我是不会感到幸福的。这些年来，费城管弦乐队的队员购买了二十八把我所制作的乐器，你可以想象，这给我带来了多么大的愉快啊。他们对我工作的信任，使我感到光荣，同时我也要感谢尤金·奥曼迪(Eugene Ormandy)大师接受在他的乐队中使用我的乐器。使我特别感到愉快的是，他写信给我说：'我和我们乐队的成员，对你这位制作小提琴的优秀艺术家都抱有很大的热情，同时祝贺你制作出来的极为优秀的乐器，其中许多已经成为我同事们的财产，并正在不断地使用中。'"

佩雷松受到国际的承认始于1970年，那时平克斯·朱克曼(Pinchas Zukerman)在罗宾·胡德·德尔(Robin Hood Dell)举行音乐会，用的就是当天下午才拿起来的佩雷松的小提琴。那次音乐会由丹尼尔·巴仁鲍姆(Daniel Barenboim)担任指挥。音乐会后，他问佩雷松："你愿意为我的妻子雅克琳·杜普雷(Jacqueline du Pré)做一把大提琴吗？"佩雷松记得他使用了很美的整块枫木做了背板。（译注：通常大提琴的背板是用两块枫木板拼制而成的）这把琴只是他所做过的第三把大提琴。"当人

们听说这把大提琴是为谁而做的以后，他们十分诧异地看着我，好象我疯了似的，"佩雷松说。"他们耐心地提醒我，雅克琳·杜普雷有一把斯特拉地瓦利和一把戈弗利勒(Gofriller)制的大提琴。"但事情证明是"一见钟情"，大提琴家雅克琳·杜普雷成为佩雷松最著名的和喜爱的顾客之一。她星期三第一次试用这把大提琴，第二天星期四就用它在费城管弦乐队的协奏下演出了艾尔加协奏曲（这场演出的实况由哥伦比亚广播公司灌成了唱片）。在买了佩雷松的大提琴几个月之后，杜普雷女士写信给他说："大家都喜爱你做的大提琴，我仍然继续喜欢演奏它。"在她遭受惨病之前的两年半中，杜普雷女士一直用佩雷松制的这把大提琴在世界各地演奏，并且用它于1972年录制了注定要成为她在屈服于病残攻击之前的最后一张唱片——弗朗克和肖邦的奏鸣曲。

在本世纪七十年代，佩雷松"征服"了两个著名提琴家，从而更进一步证实了他所走的道路，使他那正在剧烈上升的声望，又增加了新的推动力。他的理想即将实现，这使他内心充满了愉快。

"1975年夏天，"他充满深情地回忆说，"卓越的美国青年演奏家尤金·福多尔(Eugene Fodor)在费城的罗宾·胡德·德尔举行的开幕音乐会上演出，要求我给他看一把小提琴。在试琴以后他希望立即购买这把琴，并感到这把琴的确比他已经用了两年的约瑟夫·瓜乃利'德尔·吉苏'琴(原来约阿希姆用的)更好些。他决定对这把琴进行一些考验。在排练之后，选出一批听众坐在大厅的后排，其中包括尤金·奥曼迪和费城管弦乐队的几位乐队队员，尤金·福多尔把这把佩雷松的小提琴和其它三把小提琴进行了比较：也就是他的约瑟夫·瓜乃利'德尔·吉苏'和一把斯特拉地瓦利，一把皮特勒斯·瓜乃利 (Petrus

Guarneri)。在不说明所使用的是什么乐器的情况下用这几把琴分别演奏几遍，由听众一致选出了他们认为最丰满、最有穿透力的一把琴。然后福多尔宣布他们选择的就是佩雷松。"据我们所知，第二天在音乐学院举行了类似的比赛，其结果也是相同的。从那以后，尤金·福多尔在演出和录制唱片中都使用这把佩雷松。评论界也对它的丰满、洪亮的声音发出一致的好评。一位评论家对福多尔这样评论："当他开始演奏的时候，他用美国佩雷松所制的乐器奏出的巨大音响，使我们联想到斯特恩在他那把瓜乃利上拉出来的巨大音响。"在达拉斯演奏完哈恰图良小提琴协奏曲之后，评论家在评论福多尔使用的佩雷松小提琴时说："它有着辉煌的声音，这把琴在福多尔手里从来没出现过尖硬和尖锐的声音，而且各种力度都有很大的传送力。"亚特兰大日报说："福多尔演奏的声音之美使人感到惊讶，他的那把十分优秀的小提琴也为此十分幸运地出了力。作者难得听到声音如此丰满的乐器。"

尤金·福多尔是在雅克琳·杜普雷之后第二位使用佩雷松制作的现代乐器录音的著名小提琴家。（帕格尼尼第一、门德尔松、哈恰图良和格拉祖诺夫协奏曲，克莱斯勒小曲，都录制在RCA红标志唱片上。）

另一位被佩雷松"征服"的人是著名的意大利小提琴独奏家佛朗哥·古利（Franco Gulli）。佛朗哥·古利天真地回顾了1975年他看到并爱上了佩雷松所制的一把小提琴的情景，他认为这是他生活中最动人的经历之一。古利和佩雷松制的小提琴的结合过去和现在都是幸福的，这可由古利先生认为佩雷松"恐怕是我们这个时代最伟大的小提琴制作家"这句话得到证明。古利说，"他的乐器有传奇般的美。当我第一次看到他的杰作时，我简直不能相信这是一把现代乐器。佩雷松先生乐器的声音完

全可以和过去优秀的古琴相比较；有时佩雷松乐器的力量胜于古琴。"古利过去曾经用过两把著名的古琴，但从那以后就一直用他的那把佩雷松从事所有的演出，并取得了很大成功。古利在意大利的巴厘演出之后，评论家说："我可以说塞尔焦·佩雷松是黄金时代伟大意大利人的真正继承人。毫无疑问，他为古利所做的那把十分好的小提琴，正是一位伟大小提琴家所需要使用的琴。"

佩雷松的乐器现在受到了国际范围的赞扬，并在世界各地被演奏，包括欧洲、南美和日本。这些年来，著名的弦乐演奏家象艾萨克·斯特恩（Isaac Stern）、威廉·普利姆罗斯（William Primrose）、伊凡·加拉米安（Ivan Galamian）、纪也江渡（Toshiya Eto）、雅夏·布罗德斯基（Jascha Brodsky）、布罗德斯·厄尔（Broadus Erle）、秋（Syoko Aki）、郑京和（Kyung-Wha Chung）、艾伯特·马科夫（Albert Markov）、皮埃尔·达尔尚博（Pierre D'Archambeau），还有米斯梯斯拉夫·罗斯特罗波维奇（Mistislav Rostropovich）、耶胡迪·梅纽因（Yehudi Menuhin）、施缪尔·阿什克纳什（Shmuel Ashkenasi）、萨尔瓦多·阿卡尔多（Salvatore Accardo）都在最近购买了佩雷松做的乐器。

在试验制作乐器期间支持着佩雷松的自信和自主精神，使交响乐团、室内乐队和中等规模音乐组织的弦乐演奏者能够不花费过大的代价就获得比较好的，有时甚至是最好的乐器。这位提琴制作者的出现不亚于上帝对人们的赐福，而有见识、有眼力的收藏家们和业余爱好者们也分享了这份恩典。

问题转向了乐器制作本身的细节，我们问佩雷松："你喜欢用什么类型的木头？"

"我喜欢用斯特拉地瓦利那个时代最好的制作家们所用的木头，也就是生长在欧洲中南部山区的木头。南斯拉夫和法国

阿尔卑斯山脉所产的，有着鲜明整齐纹理的云杉适合于做面板；有绉状纹理的槭木适合于做背板、边板和琴头。把木头在室外放上几年，让它暴露在太阳、雨水和风雪中，使它自然老化。这样经历一个干燥的过程，当拿来做琴的时候，这些木头已经是很合用了。”

“你用什么样的胶？”

“我用过去大师们所用的那种煮胶，我感到某些现代胶也使人十分满意。”

“你做一把小提琴要多长时间？”

“十到十二天就能做一把琴，但是要几个星期油漆才能干。在把它们交出去之前，我通常要花二至三个月的时间对它们进行调整。”

“你是否同意油漆是小提琴制作的秘密之一？”

“我不愿意用‘秘密’这两个字，但是油漆的确是最关键的因素之一。油漆本身不能使一把做得不好的乐器发出象好琴那样的声音。我亲自调制油漆。当然，把油漆涂到木头上去的方法与油漆本身有着同样的重要性。我使用‘酒精漆’加上克莱蒙纳提琴制作者们当时所能用得到的各种成分，并且根据天气对酒精的影响再加上几层涂层。我的油漆从东方获得颜料，但是这和音质没有什么关系。”

“你认为好琴的主要特点是什么？”

佩雷松想了一想。“我愿意说，”他回答说，“是声音的美和丰满，声音的巨大传送力，声音对手指的迅速而敏感的反应。”

“你使用什么琴型？”

“过去这些年我所做的乐器主要是根据瓜乃利，有时是根据斯特拉地瓦利琴制作的我自己的琴型。”

这话听来使人感到兴趣，因为有些专业演奏者说佩雷松的

乐器使人联想起斯特拉地的声音，而另外一些人则感到它的声音使人联想起“德尔·吉苏”。我们还知道佩雷松并没有把他所做的乐器编上号，而只是使用了一个标有年代的牌子。他认为编号是不重要的；不是所有的制作者都把他们的乐器编上号的。

“但是，”我们指出，“斯特拉地瓦利无法事先知道他自己在历史上的重要作用。他不知道，如果他把乐器编了号，就会对后代的鉴定家们有所帮助。由于你每年都做许多把乐器，把它们编上号，有一天会变得有意义的。”我们希望已经说服了佩雷松。

“你是否感到你做的小提琴在质量上大致是相同的？”我们问他。

“我做的乐器质量是相同的。但象所有乐器一样，它们的特点是有所不同的。”这时他拿起了一把他最新制作的小提琴，并展示了它那有力、清脆、响亮的声音。我们对此留下了深刻的印象。我们还注意到这把琴已经进行了仿古的艺术加工，看上去就好象是一把完整的克莱蒙纳古琴。

象所有的现代乐器一样，佩雷松的琴也受到了批评。

“我对建设性的批评是乐于接受的，”佩雷松说，“当然，不是每一个人都得喜欢我的乐器。喜欢或者不喜欢一把乐器，喜欢老的还是喜欢新的，这完全是个人的特权。另一方面，由于某种利害关系，我们从音乐界的各个角落听到的，连同某些演奏者发动的反对我的乐器的恶意造谣活动，则是另外一回事了。有人说我的乐器用不到六个月声音就要变坏了；说我使用了酸性物质；说我把面板做得太薄；还有其它一些可笑的完全没有根据的胡说。幸好我在费城管弦乐队就有已经使用了十五年以上的乐器。造谣专家们越来越难以找到他们的信徒了，他们需要使用一些新花招。”

我们也听到过一些恶意的谣言，而且记得这方面的一个试验：出版家赫伯特·阿克塞尔罗德(Herbert Axelrod)博士在国际发行的《斯特拉地》杂志上刊登了几个月的广告，要求从私人手中购买一把佩雷松的乐器，但连一封回信也没有得到。事情很明显，佩雷松乐器的主人是不愿意轻易把它们卖掉的。

我们仍然想从佩雷松那里探出某种"秘密"，于是就直截了当地把问题提了出来。

他做个鬼脸笑了起来。"我可以说制造一把好琴的秘密存在于从开始到结束的每一步之中：木头的选择，良好振动所需要的面板和背板厚度的精密分布，*f*孔的大小和形状，低音梁的形状，油漆的调制和使用，音柱的制作和位置以及琴马的形状和装配。"

我们知道这些都是对的，但是仍然感到不满足，于是就这样告诉他了。

"好吧，"他带着和解的口气说。"我不知道这是否就是你们所谓的'秘密'，但是有一件事情对使小提琴发出清楚、丰满和有力的声音是至关重要的，那就是要使木头处于不再继续收缩的状态。这个与考察古琴有关的问题已经有许多人，其中包括萨科尼(Sacconi)写了许多文章。这是一个有专利权的情报，但是我不认为已经发现了什么秘密。事情很明显，我通过自己的方法可以获得与古琴同样的结果。我们必须认识到，过去那些制琴大师们并不是化学家、建筑师或者物理学家，而只是一些手工艺者，但是他们却能够做出能发出辉煌声音的完美乐器。唯一重要的是要通过自己的方法取得同样的效果。就象海菲兹和奥依斯特拉赫无法更多地解释他们艺术中的那些纯属个人的微妙东西一样，我也无法解释这一切有关的复杂事物。我认为，天才这个因素在制作优秀的乐器中起着极为重要的作用。一位工作

勤恳又很有经验的提琴制作者，也可以制作出有好的、健康的声音的小提琴，这种琴做得不错，既结实又非常耐用。但这只是任务的百分之九十。一把真正优秀的乐器与普通的好琴的区别，正在于另外难以讲清楚的百分之十。如果你愿意的话，也可以称它为直觉。在这方面，小提琴制作可以和小提琴演奏相比。”

至此，我们已经得到了足够的所谓“秘密”，而且感到应该谈些轻松的事情了。“请告诉我们，”我们好奇地问他，“你遇到过对你不满意的顾客吗？”

佩雷松显示了他的幽默感。“有的，”他回答说，“我的确遇到过一位七十岁的业余小提琴爱好者。他来试琴的时候胳膊底下夹着门德尔松小提琴协奏曲，而且坚持说我给他做的小提琴声音不好听。最后我只得告诉他，如果他能把手指放在正确的地方，那么小提琴的声音就会好听了。他没有买这把琴。但是说真的，”他补充说，“偶尔也有这样的情况。一位顾客定购了某些东西，他们当然没有义务非要购买这些东西不可。我要十分愉快地说，满意地使用佩雷松乐器的演奏者的人数大大超过了不满意的人。”佩雷松希望他的每一把乐器，每六个月就带回来进行一次检查，或者至少一年检查一次，以便使这些乐器始终调整在最佳状态。

佩雷松每天早上七、八点钟开始工作，一直到中午十二点，休息一下吃午饭，午饭后再打个盹，然后一直工作到晚上六点。

当不在工作台前时，佩雷松晚饭后喜欢听听音乐，和“明奇”一起赴音乐会或者尽情享受她那匈牙利式和意大利式的特长：从辣椒粉到面条。他不再在加勒比海从事叉鱼的业余爱好了，他说这要留给年轻人去做了。

塞尔焦·佩雷松目前在世界小提琴制作重新兴起的运动中，已经成为国际性的杰出人物。对他的乐器的需求正在增长

之中。象每一位著名的艺术家和手工艺家一样，在他前进的道路上也有挫折和幻想破灭的时刻。但是，他已经得天独厚地享受到一位真正具有创造性的艺术家所特有的欢乐。

“在工作中，最使你感到兴奋的是什么？”我们问他。

“毫无疑问，即使是在我已经工作了这么多年之后的今天，当我往一把新做的乐器上装弦的时候，心里总感到无比激动。这是一个多么紧张的时刻呀！我迫不及待地想听到这把琴发出的第一个声音。它会发出辉煌的声音，还是会使我很失望？当我听到了这个乐器的声音以后，我就在思考下一只琴应该做成什么样子了。”

我们很想知道佩雷松对他所选择的职业感想如何。他十分真诚而强烈地回答了我们的问题。

“假如由于某些原因我不能够做乐器的话，我就永远也不会感到幸福。我必须制作乐器，这是一种热情，一种服从，一种我所喜爱的生活方式，一种真正的使命。这是一门需要有绝对献身精神的崇高而敏锐的艺术。我所得到的报答是不能用金钱衡量的，而只能是当我坐在音乐厅中，听一位伟大的独奏家，使用我所做的乐器，同象我们费城这样优秀的管弦乐队（这个乐队的许多成员也使用我所做的乐器）一起演奏时的那种难以言传的满足和自豪。那时我感到无比幸福。